



Arte e Novidade em Portugal

Estudos 2002-2016
Paulo Martins Oliveira

Arte e Novidade em Portugal

Estudos 2002-2016

Estrutura da colectânea

Neste volume são coligadas pesquisas historiográficas (2002-2016) sobre arte, ciência e tecnologia em Portugal, seguindo-se uma organização cronológico-temática. Assim, abordando as expressões tradicionais, o bloco “Arte” evolui da Idade Média para o século XIX, enquanto o bloco “Novidade” parte dessa mesma centúria para visar métodos então revolucionários e transformadores, os quais democratizaram a percepção do mundo e respectivos assombros.

Ou seja, permite-se uma consulta sequencial e/ou avulsa dos textos aqui apresentados.

Terminando num apontamento sobre sinalética na Exposição de 1998, estas pesquisas foram, na sua maioria, primeiro coligadas em <https://independent.academia.edu/PauloOliveira51> e nas edições *Separata 2* e *Separata 3*.

Entretanto, algumas tiveram continuação directa em *Octógono – cadernos de polissemia artística*, disponível em https://independent.academia.edu/PauloMartinsOliveira_octogono e <https://archive.org/search?query=creator%3A%22Paulo+Martins+Oliveira%22&sort=-publicdate>

Arte e Novidade em Portugal. Estudos 2002-2016

Autor: Paulo Martins Oliveira

Edição da colectânea: Outubro de 2025

Capa e contra-capas: detalhes da Torre de Belém (fotos PMO)

Índice

Arte

Joaquim de Vasconcelos, co-fundador da História da Arte em Portugal [7 páginas]	: 9
Memórias de uma Questão Antiga [2 páginas]	: 17
O mecanismo dos Painéis de Avis [15 páginas]	: 19
The forgotten disciple of Rogier van der Weyden [3 páginas]	: 35
As metamorfoses de Nuno Gonçalves – 1 [2 páginas]	: 39
Os Demónios de Nuno Gonçalves [5 páginas]	: 41
Lisboa enquanto Nova Jerusalém [4 páginas]	: 47
Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã [5 páginas]	: 51
Os anjos caídos dos Jerónimos [1 página]	: 57
A Hespéria e os Jerónimos [8 páginas]	: 59
A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique [6 páginas]	: 67
A configuração da Torre de Belém [3 páginas]	: 73
A síntese de Belém [1 página]	: 77
A terrível Torre de Belém [4 páginas]	: 79
As camadas simbólicas da Custódia de Belém [4 páginas]	: 83
As sete virtudes de Tomar [1 página]	: 87
Vasco Fernandes e a chave de Pedro [1 página]	: 89
O rei-mago brasileiro de Viseu [1 página]	: 91
Vasco Fernandes e as Ceias de S. Mateus [5 páginas]	: 93
O cripto-Bosch de Guimarães (I) [3 páginas]	: 99
O cripto-Bosch de Guimarães (II) [11 páginas]	: 103
Bosch e a barca dos Lusitanos [5 páginas]	: 115
Garcia Fernandes e o casamento de Santo Aleixo [7 páginas]	: 121
Três estudos sobre arte portuguesa [7 páginas]	: 129
O Arco da Rua Augusta – Monumento do Liberalismo [13 páginas]	: 137
O polimorfismo da estátua de D. Pedro IV [1 página]	: 151

Novidade

Elementos para a história da gravura e da fotografia em Portugal – I [26 páginas] | : 155

Elementos para a história da gravura e da fotografia em Portugal – II [38 páginas] | : 181

Francisco Pastor – contributo biográfico [14 páginas] | : 219

Francisco Rocchini – contributo biográfico [15 páginas] | : 233

As influências arquitectónicas da Casa-Estúdio de Carlos Relvas [4 páginas] | : 249

O significado da casa-estúdio de Carlos Relvas. Bases para uma reflexão [16 páginas] | : 253

A História do verdadeiro Leão da Estrela [9 páginas] | : 269

As origens e a fundação do Jardim Zoológico de Lisboa [23 páginas] | : 279

O “Lá vem já” - nota histórica [9 páginas] | : 303

Carlos Cacho, físico nuclear. Contributo biográfico [16 páginas] | : 313

A importância de um sinal [1 página] | : 329

Arte

JOAQUIM DE VASCONCELOS, CO-FUNDADOR DA HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL

Paulo Martins Oliveira

Uma das principais referências da historiografia artística portuguesa é Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), cuja análise crítica exige particular rigor e abrangência. O perfil e enquadramento desse investigador foi originalmente apresentado noutra obra¹, importando neste breve estudo detalhar apenas certos aspectos essenciais.

Desde logo cabe sublinhar a importância da Alemanha, onde o português Joaquim de Vasconcelos construiu a sua existência moral e espiritual, de que o próprio se orgulharia em letra impressa.

Contudo, essa gratidão para com o país de acolhimento era ainda mais profunda, como se verifica em espólios documentais, pois o historiador considerava dever à Alemanha a sua própria existência física, nomeadamente no contexto dos dramas de infância.

De facto, com a mudança para o norte da Europa, Vasconcelos encontrou remédio para os traumáticos primeiros anos em Portugal, recordados numa carta já de 1926 e dirigida a Afonso Lopes Vieira (1878-1946)².

Este manuscrito em particular devera-se a um luto de Lopes Vieira, procurando Vasconcelos apoiá-lo ao recordar a sua própria experiência com a morte, a qual o perseguira impiedosamente. Ficando órfão com menos de quatro anos, “assim tenho vivido e sofrido desde 1852; digo sofrido porque nunca mais esqueci que fiquei sem o carinho da família. Até 1859 – durante sete anos de luto!! – consecutivos, fui perdendo irmãos e irmãs”.

Acrescentava que “agora começa a girar novamente a roda trágica”, aludindo ao falecimento ainda recente da sua própria esposa, a berlinense Carolina Michaëlis (1851-1925).

Por esta razão, em cartas anteriores era já bem perceptível o temperamento depressivo em que caíra o viúvo Joaquim de Vasconcelos, confessando-se ter ficado reduzido à “pobre alma de um ânimo oprimido”. Limitava-se agora a organizar testemunhos e apreços de várias figuras da cultura europeia, com o objectivo de os legar aos netos³.

Para trás ficavam os tempos em que, com Carolina, o portuense decidira-se a contribuir para resgatar o Portugal de oitocentos de um atraso endémico.

Joaquim e Carolina assemelhavam-se de algum modo a um casal de missionários protestantes, que no país meridional queriam implementar o melhor da Alemanha, nomeadamente uma filosofia de trabalho assente no rigor e no método.

A falta deste espírito em Portugal tinha as implicações mais variadas, levando inclusivamente a que o país fosse afligido por mais surtos epidémicos que o normal, originando sucessivos dramas familiares como os vividos por Joaquim de Vasconcelos.

Mas o portuense e a esposa alemã não estavam isolados na demanda por uma nova mentalidade, pois outros partilhavam dos mesmos objectivos gerais, caso do também portuense e amigo Ricardo Jorge (1858-1939), médico que até pretendia implementar o rigor e o método “germânicos” precisamente no campo da epidemiologia e saúde pública.

Para mais, Ricardo Jorge dava ainda grande importância aos assuntos histórico-culturais, e nisso coincidia em pleno com Joaquim e Carolina de Vasconcelos, pois da educação e da cultura dependeria o maior ou menor grau civilizacional, levando a que nuns países se morresse mais que noutros.

Igualmente outras figuras partilhavam o desejo de um Portugal renovado e progressista, como Antero de Quental, organizador das Conferências do Casino e que considerava que os problemas nacionais eram também ibéricos.

Revendo-se nas perspectivas gerais de Antero e das Conferências⁴, Joaquim e Carolina de Vasconcelos (tal como Ricardo Jorge e outros) iriam contribuir objectivamente para tentar inverter o generalizado e exasperante imobilismo mental que tolhia o país e até a restante Península Ibérica.

Um exemplo significativo dessa aspiração encontra-se num outro conjunto epistolar, datado de inícios da década de 70 do século XIX e endereçada ao célebre musicólogo espanhol Francisco Barbieri (1823-1894)⁵, versando a temática da historiografia musical – uma das valências que Joaquim de Vasconcelos pudera adquirir na Alemanha.

Assim, logo em Dezembro de 1870, o portuense demonstrava-se expedito e directo ao enviar a Barbieri um exemplar da sua monografia *Os Músicos Portugueses*. Afirmava sem receio, e na sua própria língua, tratar-se do “primeiro livro que se escreve em Portugal sobre estes assuntos”, e que o remetia enquanto contributo para estreitar as relações histórico-culturais entre os dois países ibéricos.

Na carta seguinte desse núcleo documental, o portuense agradece a resposta muito elogiosa que Barbieri entretanto lhe enviara. Percebe-se que o espanhol lhe tinha comunicado até que iria desistir de algumas investigações em curso, pois ficara particularmente impressionado com o livro de Vasconcelos, o qual pede contudo a Barbieri que não abandone essas pesquisas, isto porque “quanto mais rica a mina seja, mais necessidade há de mineiros”.

Por utilidade ou simpatia, Vasconcelos solicita ainda que Barbieri o auxiliasse num texto que então preparava para a revista *Chronica dos Teatros*, que o portuense considerava ser a única publicação em Portugal interessada em divulgar estudos musicológicos.

Era precisamente a questão nacional que Vasconcelos mais lamentava, e por isso vincava a gratidão pelo interesse que Barbieri lhe dispensava, em absoluto contraste com a indiferença que ainda sentia dos meios portugueses.

Neste sentido, Vasconcelos considerava-se um “estrangeiro” na sua pátria natal, o que na verdade explica, por seu turno, o particular interesse que dedicava ao intelectual quinhentista Damião de Góis – um português estrangeirado que se identificara com o meio cultural da Europa do Norte.

Trata-se de uma conotação essencial para se traçar o perfil de Joaquim de Vasconcelos, e não será exagero considerar que ele via em Damião de Góis o seu alter-ego histórico⁶.

O “estrangeirado” Vasconcelos demonstrava agora em Portugal uma singular capacidade de organização e de trabalho, o que fica bem patente numa carta de 1913, dirigida a Afonso Lopes Vieira. Este último havia convidado o portuense a colaborar numa edição sobre Gil Vicente, em concreto com um texto acerca do restauro da Custódia de Belém⁷.

Agradecendo o convite para escrever sobre a “joia nacional”, Vasconcelos responde então com uma sistematização do projecto que imediatamente gizara. Antecipando um “não sei se abuso”, descreve em forma de lista: “1 – O trabalho, mesmo que reduzido, não poderá ocupar menos de duas folhas = 32 linhas. É uma exposição technica e esthetica. / 2 – Precisa de ser acompanhado de estampas. / A – Estas são de duas espécies: uma maior, e algumas menores, reproduções de gravuras raras em cobre dos séc. XVI e XVII, nacionais de muito interesse. Serão umas 3 ou 4. / B – A estes dois grupos deveria juntar 2 ou 3 reproduções de custódias coevas (ou contemporâneas) estrangeiras para complemento da documentação”.

Mas Joaquim de Vasconcelos ainda continua na mesma carta com outros detalhes, especificando até a numeração de estampas para cada categoria, e admitindo que tudo isso seria caro, recomenda os serviços do fotógrafo “Marques Abreu, R. de S. Lazaro [Porto], que pode calcular esse orçamento com equidade”.

Por outras palavras, no seu entusiasmo Vasconcelos quase passou a ditar as regras no projecto de Lopes Vieira, além de lhe pretender explicar que “coevo” queria dizer “contemporâneo”.

Precisamente a propósito de contemporâneos, e como já exemplificado noutro lugar, as correspondências de figuras como Reynaldo dos Santos, António Sérgio, Raul Proença, Jaime Cortesão ou Lopes Vieira, por exemplo, assumem frequentes contornos de grande animação, ao passo que as missivas de Vasconcelos se caracterizam por um tumular humor germânico, alternado com um furioso temperamento latino, sempre visando Lisboa e o Estado central.

Aliás, na última carta citada, o portuense acrescentava (e repetia) que dos governos nunca recebera sequer “duas moedas” pelos seus trabalhos. Noutras ocasiões apontava à mentalidade vigente, ainda

marcada pelo “jesuitismo” diagnosticado por Antero de Quental. Neste âmbito, Vasconcelos levava mesmo ao prelo comentários explosivos como: “Ora nós preferimos Luthero ao Pe. António Vieira, e a [Manuel] Bernardes, e a toda a longa lista de comediantes da rhetorica”.

Ao seu génio impaciente e difícil juntava-se uma inabilidade social que poucas pessoas sabiam verdadeiramente lidar, destacando-se nisto o velho aliado coimbrão António Augusto Gonçalves.

Em termos comparativos, Joaquim de Vasconcelos não era portanto uma figura extraordinariamente popular ou de trato fácil, sobretudo no contexto português, o que se reflecte por exemplo nos seus apenas 18 manuscritos existentes no espólio epistolar de Lopes Vieira, contra os 81 da muito mais polida e diplomática Carolina Michaëlis.

Contra a opinião do marido, a berlinense aceitaria até dirigir a revista Lusitânia, onde se reuniam as correntes mais diversas e antagónicas⁸, justamente por ser uma das poucas individualidades consensuais no país, auferindo uma admiração que por vezes raiava a idolatria.

Assim, não obstante o papel decisivo de Vasconcelos na difusão do espírito germânico⁹, seria Carolina quem mais facilmente foi demonstrando como essas metodologias poderiam contribuir para a melhor redescoberta e compreensão das genuínas tradições portuguesas.

Neste domínio, o casal ecoava uma certa corrente germanista que já existia no país, sobretudo desde a vinda do rei-consorte D. Fernando II de Saxe-Coburgo-Gotha (1816-1885, marido de D. Maria II), o qual fizera-se acompanhar de vários compatriotas.

Por mera curiosidade, note-se até que os descendentes de D. Fernando II apresentam uma certa fisionomia alemã (D. Pedro V, D. Luís, D. Carlos, D. Luís Filipe, D. Manuel II), ao contrário dos precedentes “latinos” D. João VI, D. Pedro IV e D. Miguel¹⁰.

Conseguindo-se dinamizar as relações luso-germânicas por diferentes vias, alguns jovens promissores foram especializar-se na Alemanha, caso de Raul Lino (1879-1974), ao mesmo tempo que o idioma de Goethe ganhou popularidade crescente nas escolas portuguesas, ainda mais a partir do Ultimato britânico de 1890. Esta tendência acentuou-se na viragem do século, de que são exemplo a visita do Kaiser ou a fundação da Siemens-Portugal.

O clima alterou-se significativamente a partir da implantação da República, e ainda mais com o deflagrar a I Guerra Mundial. Mesmo assim, e apesar da beligerância inicial com os alemães nas fronteiras de Angola e Moçambique, ainda existia em Portugal uma corrente que desejava uma aliança com Berlim, tendo em conta os laços que tinham sido criados até 1910.

Esta aspiração ficaria contudo praticamente esvaziada quando se noticiaram as atrocidades germânicas cometidas numa Flandres que, desde há séculos, beneficiava da especial simpatia dos portugueses¹¹.

Não obstante, os trabalhos de Joaquim de Vasconcelos mantiveram-se como referências para o desenvolvimento das Ciências Sociais e Humanas no país. O termo de comparação foi assim colocado a um nível mais elevado, contribuindo para uma cultura de maior exigência e qualidade.

Neste contexto, Joaquim de Vasconcelos acabou então por ser reconhecido como o fundador da História da Arte em Portugal, perspectiva que, sendo justa, carece todavia de ressalva.

Na verdade, a lógica do portuense estava ainda imbuída de um cariz inevitavelmente nacionalista e regenerador, que emoldurava os seus rigorosos estudos. Dito de outro modo, a sua cuidada e exigente historiografia artística era, no fundo, apenas um instrumento para dinamizar e “civilizar” um país francamente atrasado no panorama da Europa ocidental.

Como exemplo, no seu *Elencho de Quatro Conferências*, referia o autor: “É um dever nacional, sagrado, respeitar, cultivar, engrandecer essa arte popular [...]. Representa ella um elemento esthetico e educativo inapreciável, e valores económicos consideráveis”.

No meio intelectual português, esta perspectiva tornara-se particularmente apreciada desde as últimas décadas do século XIX, sobretudo a partir do Ultimato britânico. A este propósito, logo em 1891 (in *A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha*), Vasconcelos ironizara até sobre os verdadeiros motivos que tinham levado, no passado, os aliados ingleses a queimarem fábricas em Portugal, nomeadamente aquando das invasões napoleónicas.

Sob a égide da nova e entusiástica “Geração de 90”, esse desígnio crítico e regenerador amplificou-se nas duas primeiras décadas do século XX, e não obstante o temperamento do portuense, os seus escritos foram sendo bem acolhidos, por associarem o factor nacionalista à vertente científica e ao potencial económico da cultura.

Um dos investigadores que seguiu este trilha foi José de Figueiredo (1872-1937), que se tornou no segundo grande nome da historiografia artística portuguesa¹².

Ao seu serviço no MNAA estava Vergílio Correia (1888-1944), o qual de início comungava daqueles objectivos nacionalistas e regeneradores.

No entanto, Vergílio Correia acabaria por incompatibilizar-se gravemente com José de Figueiredo, sendo que a contenda motivaria Correia a empreender até um caminho historiográfico diferente, onde o objecto de estudo interessa simplesmente por si mesmo, sem que estivesse subordinado a outros condicionalismos ou missões.

Em conclusão, se o pioneiro Joaquim de Vasconcelos dotara a historiografia artística com rigor e método, Vergílio Correia dava-lhe agora personalidade e autonomia. São estes os co-fundadores da História da Arte em Portugal.

NOTAS

¹ A reavaliação do contexto historiográfico da época, incluindo a decisiva acção de Vasconcelos, foi estruturada na dissertação *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte [...]*, e na correspondente versão editada Reynaldo dos Santos – *a cultura artística e a regeneração nacional*.

² A referida missiva tem a data de 26 de Novembro de 1926, e está incluída no fundo documental designado “Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira”, vol.8 – maço n.º2, consultável na Biblioteca Municipal de Leiria. Esses manuscritos foram agrupados em maços e encadernados em diferentes volumes, sendo que a correspondência de Joaquim de Vasconcelos encontra-se em: vol.2 – maço n.º2, vol.8 – maço n.º2, e vol.9 – maço n.º15, num total de 18 de documentos. Veja-se igualmente a correspondência de Carolina Michaëlis: vol.2 – maço n.º1, vol.6 – maço n.º29, vol.7 – maço n.º89, vol.8 – maço n.º1, e vol.10 – maço n.º43, totalizando 81 documentos.

³ Carta manuscrita de Joaquim de Vasconcelos, datada de 11 de Janeiro de 1926, no mesmo fundo documental (vol.8 – maço n.º2).

⁴ Veja-se por exemplo a carta de Antero de Quental dirigida a Carolina Michaëlis, posteriormente publicada na *Seara Nova* (n.º1, 15 de Outubro de 1921).

⁵ Os vários manuscritos de Vasconcelos dirigidos a Barbieri estão arquivados sob o título “Cartas e tarjetas de Joaquim de Vasconcelos” (MS/14013/3/24), e podem ser consultados na Sala Cervantes (Reservados) da Biblioteca Nacional de Espanha, onde uma outra Sala, de Musicologia, foi até baptizada com o nome daquele maestro e musicólogo, considerado o fundador da Zarzuela. Sobre o prestígio de Barbieri em Portugal vejam-se as edições da revista *Occidente*, de 15 de Abril de 1879 (n.º32) e de 1 de Março de 1894 (n.º547).

⁶ De igual modo, a vivência germânica do historiador portuense poderá ainda explicar, em larga medida, a especial atenção dada à relação entre a pintura antiga portuguesa e a congénere nórdica, particularmente a da Flandres (região que no último quartel do século XV passou a ficar na órbita do Sacro Império Germânico).

⁷ Documento datado de 30 de Maio de 1913, arquivado in “Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira”, vol.2 – maço n.º2 (B.M. Leiria). Vejam-se igualmente os manuscritos seguintes, onde Vasconcelos trata a questão da Custódia “na forma primitiva” e no “estado remendado”.

⁸ A revista *Lusitânia* era a publicação cultural dos heterogéneos “Homens Livres”.

⁹ Para além de numerosos outros textos, veja-se por exemplo o artigo “Digressão pela Allemanha”, publicado no *Jornal do Commercio* de 10 de Dezembro de 1871.

¹⁰ Veja-se ainda que, séculos antes, D. Sebastião era um autêntico “Áustria” (i.e. Habsburgo), tal como o tio Filipe II de Espanha.

¹¹ Ir para a Guerra era sinónimo de “ira para a Flandres”. Desde o século XV que existia um sentimento de irmandade com aquela região nórdica. Por exemplo, parte importante da arte luso-flamenga dos séculos XV-XVI codifica denúncias do governo Habsburgo nos territórios de língua neerlandesa. No século XVII, e durante a tutela filipina, o recrutamento forçado de portugueses para combater nos Países Baixos também contribuiu para o sentimento de rejeição da suserania de Madrid (pouco após 1640, Espanha viu-se obrigada a reconhecer a independência dos Países Baixos do

Norte, por ser incapaz de combater em duas frentes. De facto, a restauração da soberania portuguesa está indelevelmente ligada à independência da Holanda e de outras províncias neerlandesas. Posteriormente, note-se até que a Câmara Municipal do Porto fez construir os seus paços concelhios seguindo um modelo flamengo, o que mais uma vez expressa os laços ancestrais entre Portugal e aquela diversificada região nórdica.

¹² José de Figueiredo conseguiu enorme projecção com o seu estudo sobre Nuno Gonçalves, vindo a ser nomeado Director do MNAA. Nota-se então mesmo uma certa rivalidade com Joaquim de Vasconcelos, embora em termos conceptuais não existissem diferenças muito significativas, pois ambos entendiam a História da Arte numa perspectiva iminentemente utilitária e patriótica.

Memórias de uma Questão Antiga

José de Figueiredo, o organizador do Museu Nacional de Arte Antiga e o intuitivo e controverso estudioso da pintura primitiva portuguesa, foi o autor da carta que se transcreve e comenta, dirigida ao poeta Afonso Lopes Vieira. Por entre preparativos de livros e revisões de artigos, ambos combinam uma homenagem a Luciano Freire, cujos trabalhos de restauro marcaram uma época polémica na disciplina, com destaque para a intervenção nos painéis de S. Vicente, a obra que, ao tempo, veio colocar no centro do debate historiográfico a existência de uma escola nacional de pintura quatrocentista¹.

Paris 5 I 1922

Querido amigo

Muito estimei a sua boa carta. [...] Visto que v. assim o quer, seja. Será v. o primeiro a fallar do Freire!² [...]

Como esclarecimento, dir-lhe-hei que, logo que vi os quadros em S. Vicente de Fora, tive logo a certeza ou antes a intuição do que elles representavam para nós³. E tentei tambem logo obter do Patriarcha de então, o cardeal Netto, auctorisação para a sua limpeza e tratamento. Nada consegui porem, pois o cardeal Netto, pouco culto e inteligente, parece ter visto no caso uma profanação e não deferiu o pedido, ou antes, os meus pedidos, pois directa e indirectamente, renovei a tentativa⁴.

Quanto á minha escolha do Freire para a tarefa do tratamento, pensei n'elle e tive n'elle a maior confiança desde que vi o tratamento que elle tinha feito ao memling e ao Bamboche do museu⁵. Limitavam-se a esses dois paineis os seus trabalhos de restauração no museu, mas para mim,

Continua na página 2

que tinha estudado o assunto aqui e na Alemanha, a fundo, eles eram suficientes e decisivos. Como porem esses trabalhos não tinham tido o acolhimento que mereciam, e antes provocado comentários e atitudes desagradáveis ao Freire, não foi sem uma certa resistência da parte do Freire que consegui levar-o ao tratamento dos painéis de S. Vicente. A amizade que o Freire já me votava então e o meu entusiasmo e fé venceram tudo. Também recorri e obtive, do conde da Penha Longa, um subsídio, que depois se viu ser bem diminuto, mas que em todo o caso, no momento, teve uma boa influencia moral. E esse dinheiro, accrescido do que puz do meu bolso, serviu entretanto para alguma coisa, pois foi com elle que se pagaram as molduras. As fotografias dos quadros antes e apoz o tratamento essas paguei-as eu⁶. [...]

Adeus. Saudades imensas e imenso abraço do muito e muito amigo José⁷.

Ironicamente, a obra que porventura mais cisões provocou entre os estudiosos do património artístico português é a mesma que muitos consideram ser a que melhor simboliza a unidade do país...

Paulo Oliveira

¹ Na historiografia artística, e depois de Joaquim de Vasconcelos ter alertado publicamente para a importância dos painéis descobertos em S. Vicente de Fora, seria José de Figueiredo a identificar Nuno Gonçalves como o autor da obra, defendendo a autonomia de uma escola nacional de pintura no século XV, a par da influência flamenga. Obra enigmática, os painéis depressa levantaram celeuma quanto à autoria, à datação, à

disposição das tábuas, à leitura iconográfica e à nomeação das personagens (desde logo pela figura central, com Figueiredo a identificá-la como sendo S. Vicente, padroeiro de Lisboa, enquanto que José Saraiva lançaria em 1925 a hipótese de estar representado o Infante D. Fernando, mártir de Fez).

² Luciano Freire (1864-1934) formou-se em pintura em 1886, começando por dedicar-se à composição de telas históricas. Organizador e Director do Museu Nacional dos Coches e professor de Pintura na Escola de Belas-Artes, Freire demonstraria igualmente a sua natureza polifacetada ao desenvolver uma carreira de restaurador de pintura antiga. Se obras de Grão Vasco, Cristóvão de Figueiredo, Memling, Metsys ou Dürer, por exemplo, implicavam uma responsabilidade acrescida, o maior empreendimento de Luciano Freire correspondeu ao restauro dos painéis de S. Vicente. Estes, depois de servirem «mesmo de passadeira a operários cuidadosos de não macular os tapetes», foram objecto de trabalhos de restauro que se prolongaram por seis meses, reaparecendo ao público em Maio de 1910. A polémica depressa estalou, e se boatos correram Lisboa suspirando que as vestes da personagem central se tratavam de um fato carnavalesco (o «dominó») que fora acrescentado por Freire, outras críticas, ainda que menos sensacionais, generalizavam-se também, argumentando um excessivo intervencionismo durante o restauro e fazendo acrescentar também esta questão ao longo rol dos assuntos controversos que rodeiam as tábuas de Nuno Gonçalves.

³ Para Figueiredo, os painéis, mesmo pela mediocridade das noções de perspectiva que ele lhes aponta, seriam reflexo de uma tradição que opta por um sincero e ingenuo realismo em detrimento de cânones e esquemas eruditos. A pintura quatrocentista nacional teria uma origem profunda, românica, alegadamente na arte do fresco desenvolvida pela irmã de Portugal – a Galiza –, cujos princípios essenciais se teriam prolongado primeiro em frescos portugueses entretanto desaparecidos e depois em tábuas como a do *Ecce Homo*, até se expressarem superiormente na «veneração de S. Vicente» (tocando este assunto, vejamos igualmente os contactos de José de Figueiredo e de Afonso Lopes Vieira com diversos intelectuais galegos, em prol do reconhecimento de uma comunidade cultural entre Portugal e a Galiza). Deste modo, mais do que uma orientação monográfica, o pensamento de José de Figueiredo quanto ao polipico deve ser enquadrado numa tentativa de gizir uma filosofia geral da arte portuguesa, procurando corresponder aos desafios levantados por Ramalho Ortigão, na esteira dos estudos e métodos daqueles que se assumiram como as grandes referências de ambos: o positivista francês Hippolyte Taine e o teórico inglês John Ruskin.

⁴ José de Figueiredo, no seu livro de 1910 (*O Pintor Nuno Gonçalves*, p.30), refere a «alta superioridade» do espírito e da inteligência do Cardeal Patriarca, cabendo esclarecer que o elogio é dedicado não a D. José Sebastião Neto mas ao seu sucessor, D. António Mendes Belo, que de 1908 a 1929 assumiu os destinos do Patriarcado de Lisboa. Acrescente-se igualmente, em contraponto, que o próprio papel de Figueiredo e de Luciano Freire mereceu duras críticas por parte de Alfredo Leal, publicadas em 1917.

⁵ Menos conhecido que Hans Memling, o referido «Bamboche», também representado no MNAA, é Peter van Laer, pintor de origem holandesa que na primeira metade do século XVII adquiriu em Itália a alcunha de Bamboccio pelo seu peculiar interesse em cenas do quotidiano, particularmente de festas e tabernas. Por curiosidade, seria nesse sentido que Eça de Queirós viria a considerar a sociedade nacional como propensa à «bambochada», termo que foi igualmente consagrado no léxico da pintura por influência de Bamboccio, contemporâneo e compatriota de artistas como Frans Hals ou Pieter de Hooch, por exemplo.

⁶ As fotos aludidas por Figueiredo seguiram-se às que o inglês Hebert Cook já tirara em 1906, depois de várias hesitações quanto à utilidade de uma iniciativa como essa. A importância dos painéis de S. Vicente já tinham levado a que investigadores como Joaquim de Vasconcelos reforçassem a defesa do método fotográfico como a melhor forma de massificar a divulgação do património artístico português, ainda relativamente desconhecido e malbaratado. A própria edição dos livros de arte começava a mudar, como notou a mulher de Vasconcelos, Carolina Michaëlis, que numa carta alertava a um historiador que agora se estava perante um público «que quer ilustrações e mais ilustrações!» O recurso aos trabalhos fotográficos de Emilio Biel, Marques de Abreu ou Mário Novais, por exemplo, confirmaria a adopção de uma nova forma de comunicar o património junto dos leitores.

⁷ Carta manuscrita de José de Figueiredo, 5 de Janeiro de 1922, in Cartas e outros escriptos dirigidos a Afonso Lopes Vieira, Vol. VI, maço n.º 1; Biblioteca Municipal de Leiria. Para um aprofundamento sobre a história dos painéis, veja-se Vieira, Afonso Lopes: *Da Reintegração dos Primitivos Portugueses*, GA-MNAA, Lisboa, 1923; Gonçalves, António Manuel: *Do restauro dos Painéis de S. Vicente*, GA-MNAA, Lisboa, 1960; AAVV: *Nuno Gonçalves – novos documentos. Estudo de pintura portuguesa do Séc. XV*, IPM, Lisboa, 1994; Freitas, Paula / Gonçalves, Maria de Jesus: *Painéis de S. Vicente*, INCM, Lisboa, 1987; Almeida, Jorge Filipe / Albuquerque, M.ª Manuela de: *Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Ed. Verbo, Lisboa, 2000; Gusmão, Adriano de: *Nuno Gonçalves*, Ed. Europa-América, Lisboa, 1957; entre outras obras.

O MECANISMO DOS *PAINÉIS DE AVIS* *

Paulo Martins Oliveira

Na sequência da monografia sobre os *Painéis de Avis*, estudos posteriores relativos a Nuno Gonçalves e a outros pintores permitiram confirmar plenamente a lógica seguida naquele políptico, bem como distinguir outros pormenores que possibilitam ainda aclarar alguns aspectos, incluindo ao nível da cronologia.

Em primeiro lugar, é possível consolidar que Gonçalves foi efectivamente discípulo de Rogier van der Weyden, do qual buscou não apenas certas referências para os seus *Painéis*, como sobretudo seguiu e aprofundou um conceito dinâmico, baseado na sobreposição e projecção de personagens através de soluções de compromisso, permitindo a justaposição de narrativas.



Rogier van der Weyden
O Julgamento Final



Nuno Gonçalves
Painéis de Avis (vulgo de S. Vicente)

Numa perspectiva mais geral, relativa à arte portuguesa do século XV, deve ser recuperada a posição inicial do historiador Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que supusera a predominância da corrente flamenga. De facto, não existe qualquer “milagre” de raiz verdadeiramente nacional protagonizado por Nuno Gonçalves, assim como carecem de objectividade outras alternativas quanto à formação do artista.

Aquela ligação nórdica assume-se como inteiramente natural, pois era com a Flandres (integrada no independente Ducado de Borgonha) que Portugal mantinha as mais importantes relações comerciais e culturais, tratando-se mesmo de um dos vértices da empreitada dos Descobrimentos e da Expansão.

Aliás, parte significativa da mercadoria ali descarregada era paga aos portugueses em obras de arte, o que favoreceu a invulgar concentração de oficinas de pintura em Bruges e Antuérpia. É neste contexto que se torna lógica a formação de Nuno Gonçalves, português cuja arte deixa perceber um talento acima da média, e que após o regresso beneficiaria de regalias excepcionais para o seu cargo de pintor régio em Lisboa.

Também este aspecto é um reflexo natural da associação a Rogier van der Weyden, já então considerado um dos principais pintores europeus.

Por seu turno, em concreto acerca da engenharia simbólica dos *Painéis de Avis*, o seu funcionamento pode ser sintetizado através da célebre figura do “Infante”, que tradicionalmente dá nome à respectiva secção do políptico.

De facto, para se compreender a noção de retrato dessa época, há a ter em conta a sua dimensão alegórica e intelectualizada, muitas vezes preferida à figuração realista. Um dos recursos passava pela combinação de personagens que partilhassem pontos em comum, e que assim se prestigiavam mutuamente. Como exemplo de referência, pode ser apresentada a figura de S. João que Rogier van der Weyden repetia frequentemente nas suas obras, e que funde o antigo duque João sem Medo com o filho e actual governante Filipe III o Bom (e mais tarde ainda o filho deste, Carlos o Temerário)¹.



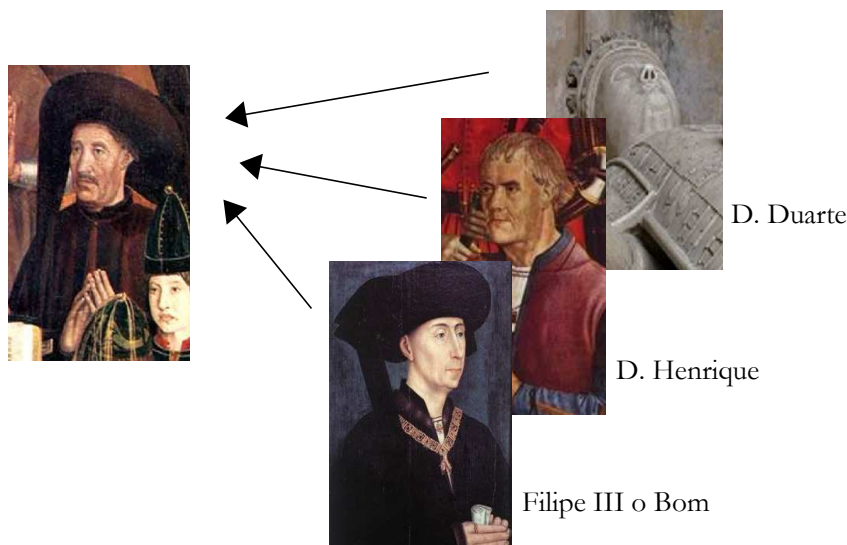
João sem Medo e Filipe o Bom



Figurações de S. João
Rogier van der Weyden e oficina

¹ João sem Medo morrera assassinado numa conspiração francesa, tendo o seu filho e sucessor Filipe passado a envergar um traje e chapeirão negros, que evocavam não só a memória do pai, mas também a permanente dignidade borgonhesa, em face das ambições e conjuras francesas.

Na mesma lógica, nos *Painéis de Gonçalves*, o “Infante” é na verdade uma construção simbólica que funde três individualidades de elevado prestígio e que partilhavam um sentimento de fraternidade: o rei D. Duarte; o irmão D. Henrique; e o cunhado de ambos, Filipe III o Bom, duque de Borgonha.



Por seu turno, este elemento compósito relaciona-se simetricamente com outros dois. Em primeiro lugar, corresponde à figura feminina no outro lado do mesmo painel, na qual se associam duas personagens, começando pela antiga rainha e regente Leonor de Aragão, esposa de D. Duarte e mãe do agora monarca Afonso V de Portugal.

A outra figura nela sobreposta é a antiga duquesa de Borgonha, Isabel de Avis, irmã de D. Duarte e de D. Henrique, bem como esposa de Filipe III.



Focando novamente o personagem compósito masculino, como referido ele apresenta uma segunda relação simétrica, agora com o guerreiro ao lado, na outra tábua maior dos *Painéis*.

Esta figura mais jovem começa por representar D. Fernando de Viseu, o segundo filho de D. Duarte e de Leonor de Aragão, e que tivera em D. Henrique um pai adoptivo desde muito cedo².

Todavia, como é possível acrescentar com segurança, o mesmo indivíduo representa ainda Carlos o Temerário, filho de Filipe III de Borgonha e de Isabel de Avis. Também esta associação era natural, pois entre Carlos e Fernando de Viseu, nascidos em 1433, existia um forte sentimento de fraternidade, partilhando até um temperamento intrépido.

De acrescentar que esse guerreiro no lado direito dos *Painéis* também apresenta semelhanças com as figuras do Temerário pintadas por Rogier van der Weyden.



D. Fernando de Viseu



Carlos o Temerário

Note-se ainda que, para além da relação simétrica com a paternal figura mais velha, existe outra com o elemento feminino que ocupa o mesmo lugar no outro painel.



Figura maternal



Figura paternal



Leonor de Aragão	∞	D. Duarte	}	D. Fernando de Viseu
—		D. Henrique (adopt.)		
Isabel de Avis e Borgonha	∞	Filipe III de Borgonha		Carlos o Temerário

² De facto, o pai D. Duarte falecera quando D. Fernando tinha apenas quatro anos, ao passo que sua mãe, Leonor de Aragão, acabaria em breve por ser confinada ao exílio, após um período de regência. É neste contexto que o infante D. Henrique assumirá especial relevância na educação do sobrinho D. Fernando.

Juntamente com as sobreposições, um outro recurso utilizado por Nuno Gonçalves diz respeito à duplicação e projecção de determinadas figuras, de modo a individualizá-las em narrativas autónomas, e também aqui o português denota a influência do seu mestre flamengo.

Assim, e tomando novamente o “Infante” como exemplo, ele encontra-se especificado num dos painéis intermédios, apenas enquanto D. Henrique, que ali surge ajoelhado em penitência pelas suas responsabilidades na morte do Infante Santo.

Localiza-se em equivalência simétrica com o ainda mais culpado Afonso de Bragança, no outro painel secundário intercalar.



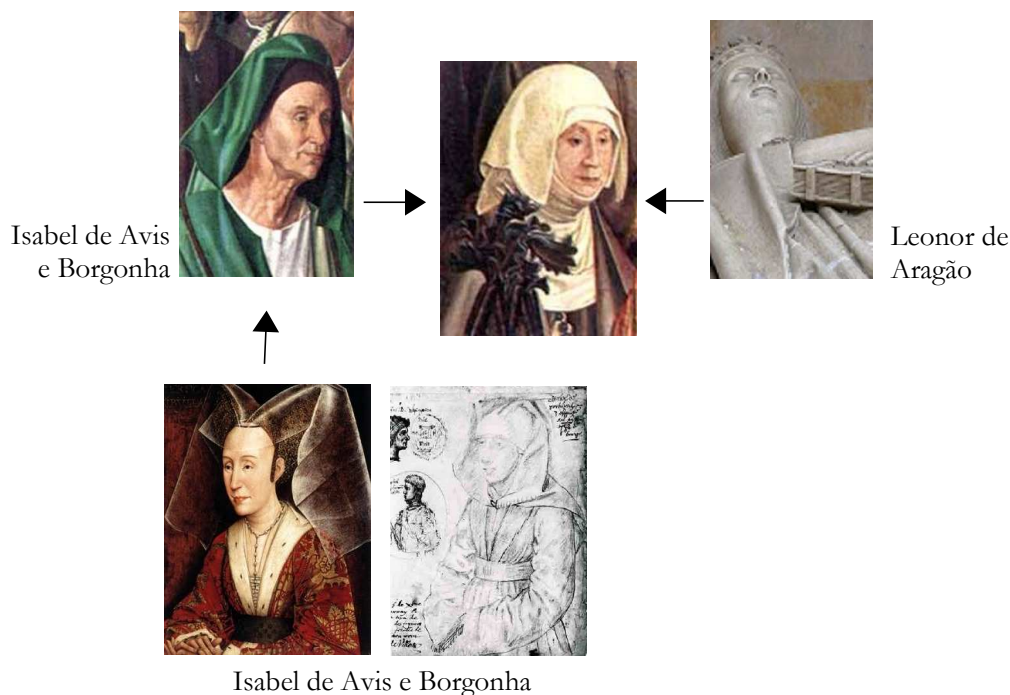
É por este motivo que, para a ilustração da *Crónica da Guiné* (Paris), se optou pela figuração mais institucional do painel maior, que efectivamente não deixa de representar D. Henrique, ainda que em associação com outras duas figuras, incluindo Filipe III, cujo característico traje acabaria por ficar como um símbolo do cunhado, o infante Navegador e arquitecto da Expansão³.



Idêntica lógica se verifica quanto à já mencionada personagem feminina compósita, que agora passa a estar individualizada no painel intermédio ao lado, nomeadamente apenas na qualidade de Isabel de Avis e de Borgonha.

Assim, também aqui se notam semelhanças entre a figura compósita e a singular, sendo que esta última foi colocada num alinhamento mais alto, para não ficar minorizada por se encontrar num painel secundário.

³ Nos *Painéis*, o traje não é negro, mas “tinto”, cor que expressa um luto atenuado, conforme Rui de Pina dá conta na sua *Crónica de Afonso V* (aqui a propósito da trasladação dos restos mortais do infante D. Pedro).



Encontram-se outras variantes deste exercício na obra de Nuno Gonçalves, caso do mártir D. Fernando de Avis (irmão de D. Duarte, D. Henrique e D. Isabel de Borgonha), que surge individualizado também num painel secundário intermédio, no papel do mouro que lhe trouxera o corpo para Portugal, segundo o relato do seu secretário, Frei João Álvares. Todavia, o mesmo infante de Avis surge também homenageado e mesmo “canonizado” na figura central duplicada, por associação a S. Vicente.

Uma outra situação, que aqui é possível acrescentar, é relativa a Carlos o Temerário, que se encontra primeiramente incorporado no guerreiro atrás referido, mas que irá ainda ser glorificado de outro modo.

De facto, Carlos sucedera entretanto a seu pai, mas cairia em batalha no ano de 1477. Os *Painéis* de Gonçalves evocam essa memória, integrando o Temerário também na figura central duplicada do políptico.

Como duas colunas de um projecto ultramarino de interesse português e borgonhês, esse personagem duplo constitui portanto uma canonização informal e simultânea de D. Fernando de Avis e de Carlos o Temerário, por associação ao verdadeiro santo e também mártir S. Vicente⁴.

Note-se que, por via da poderosa duquesa Isabel, a Casa de Borgonha tornara-se quase uma ramificação da dinastia de Avis, e mesmo Carlos o Temerário, particularmente orgulhoso das suas origens maternas, utilizava como plural majestático “nós, os portugueses”.

⁴ O assentamento dos dois joelhos era devido a figuras religiosas, enquanto que o ajoelhamento parcial correspondia à homenagem a figuras nobres. No caso dos *Painéis*, assiste-se a uma combinação das duas variantes, reflexo das sobreposições na figura central duplicada.

Os argumentos relativos à integração do “Infante Santo” (Fernando de Avis) já foram longamente explanados na descodificação geral do políptico, interessando aqui realçar o caso do Temerário.

S. Vicente
D. Fernando de Avis
Carlos o Temerário,
por Nuno Gonçalves

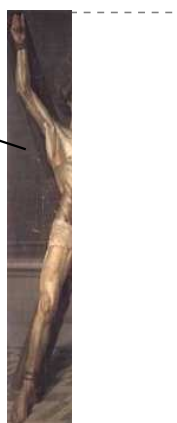


Rei mago
Carlos o Temerário,
por Rogier van der Weyden



Executados por um português formado na borgonhesa Flandres, os *Painéis* de Nuno Gonçalves são o símbolo de uma dinastia reconciliada, mas também um sinal de aliança entre dois dos mais prósperos estados europeus, ligados pela Casa de Avis. Isto também é visível na relação com as obras que, na Sé de Lisboa, complementavam os *Painéis* propriamente ditos, formando um conjunto retabular.

A cruz em aspa (X) era
um símbolo nacional do
Ducado de Borgonha



Nuno Gonçalves
S. Vicente na cruz em aspa
[frag.]

O corpo forma um P
(Portugal)



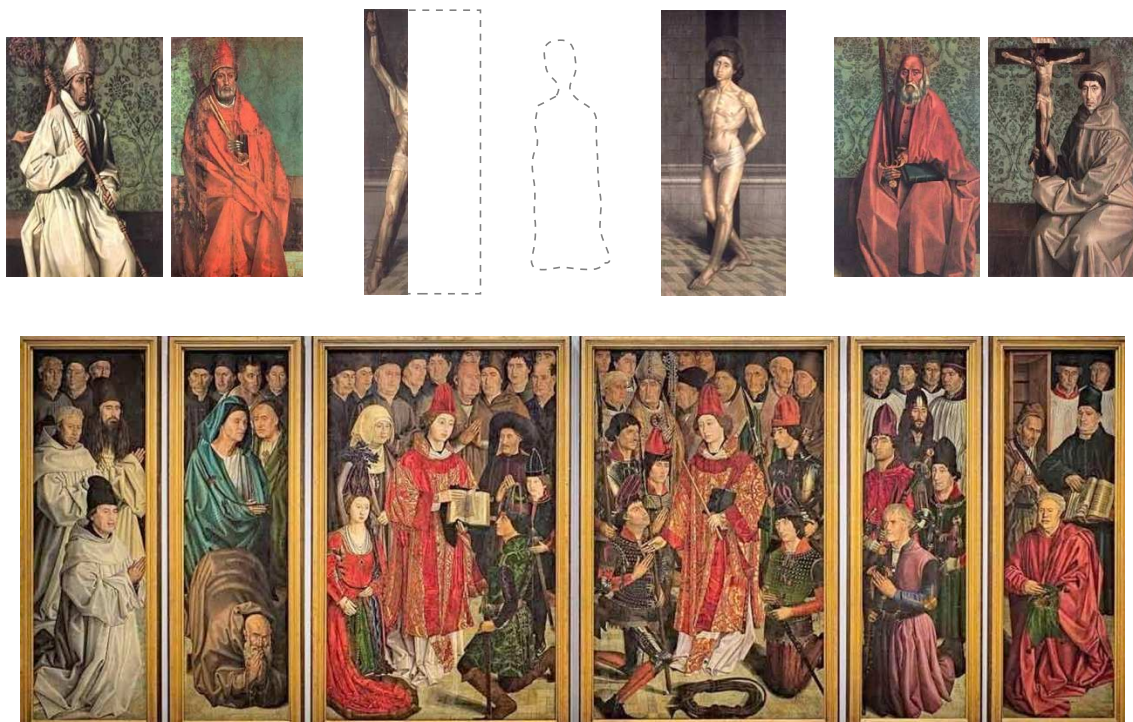
As pernas formam um A
(Avis) e o segundo X
borgonhês (cf. brasão de
Carlos o Temerário)

Nuno Gonçalves
S. Vicente na coluna

Este aspecto corrobora que a série dos “Martírios” era composta apenas pela tábuia da cruz e da coluna, atribuindo ainda um valor cristológico ao retábulo, uma vez que eram esses os elementos dominantes da Paixão, como se poder verificar em muitas obras, como o *Juíço Final* da Capela Sistina, ou mesmo nos volantes complementares do *Juíço Final* de Rogier van der Weyden, apresentado no início deste estudo.

Por seu turno, o retábulo era constituído ainda por outras quatro tábuas (série dos “Santos”), que fazem plena lógica com os *Painéis*, numa relação de concordâncias verticais, tendo ao centro uma estátua de S. Vicente.

Assim, se as duas figuras de S. Vicente (na cruz e na coluna) têm correspondência no santo duplicado nas secções maiores dos *Painéis*, nota-se também como S. Pedro equivale ao painel dito dos *Pescadores*, que S. Paulo com a espada conecta com o painel dito dos *Cavaleiros*, que S. Teotónio (primeiro santo português) condiz com os “nacionalistas” cistercienses, e que Santo António (o mais importante santo português) harmoniza-se com a última tábuia do lado direito, mais mundana e mesmo não cristã, sendo esse o palco dos conversores franciscanos⁵.



Nuno Gonçalves
Retábulo da Sé de Lisboa

⁵ Também a relíquia à direita conecta as narrativas vicentina e antonina. Por seu turno, mesmo relativizando as redes dos supostos pescadores, a ligação com S. Pedro é natural, pois naquela tábuia intermédia dos *Painéis* realça-se uma vertente institucional e espiritual (da Ordem de Avis), ao passo que os quatro infantes no outro painel equivalente simbolizam, em sobreposição, o lado militar. Esta dicotomia entre espiritualidade e intervenção (vida contemplativa e vida activa) é também visível nas duas tábuas maiores, onde a figura duplicada apresenta num lado os Evangelhos, e no outro o bastão de comando militar. Particularizando a tábuia maior da esquerda, as duas figuras ajoelhadas em primeiro plano apresentam respectivamente um rosário e uma espada, replicando o mesmo princípio.

Aprofundando a análise iconológica, é ainda possível que S. Teotónio represente, por sobreposição, o papa português João XXI, que se encontra ao lado de S. Pedro (o primeiro papa), cujas chaves bifurcam de um início comum, simbolizando o “rovere” (carvalho) forqueado de Sisto IV (1471-1484).

No outro lado, S. Paulo distinguiu-se por levar o cristianismo aos gentios e pagãos, sendo lógica a associação com os franciscanos, vários deles (como Santo António) com experiências missionárias no Norte de África. Muito provavelmente, a tábua que figura o santo português representa ainda o próprio S. Francisco, assim colocado a par de S. Paulo.

À direita dos *Painéis*, o suposto osso craniano apresenta um vinco e uma dobra na parte inferior, tratando-se de uma típica incongruência que indicia a sua natureza compósita e simbólica. A forma triangular sintetiza as veneradas relíquias de S. Vicente, de Santo António e do Infante Santo.



Em suma, numa perspectiva geral, os *Painéis* integram-se numa obra mais ampla, o *Retábulo da Sé de Lisboa*, todo ele saído da oficina de Nuno Gonçalves e que expressa o seu conceito dinâmico.

A mesma versatilidade encontra-se na figura feminina em primeiro plano, fazendo par com Afonso V de Portugal. Por um lado, trata-se da falecida esposa Isabel de Coimbra, figura trágica em nome da qual o monarca levou o pendão e a vingança ao Norte de África.

Por outro, representa a princesa Joana, filha de Afonso V e de Isabel de Coimbra, que na qualidade de primogénita chegou a ser jurada sucessora do trono, caso não lhes nascesse ainda um herdeiro masculino (o que viria a acontecer com o príncipe D. João, futuro II desse nome).

Todavia, simboliza-se ali uma outra figura, em concreto Maria de Borgonha, a nova duquesa, que sucedera ao pai Carlos o Temerário.

Por se tratar de uma figura compósita, a respectiva exuberante armação do cabelo apenas insinua a tradicional coifa borgonhesa, isto é, um tipo de touca alta com que Maria de Borgonha surge em retratos individuais.

Confirmando esta associação, a referida estrutura pintada por Gonçalves apresenta dois “A” (na antiga forma do Alfa), que sinalizam a mãe e a filha da dinastia de Avis, mas também um “M” (Maria) que tem inscrito a cruz em aspa da Borgonha.



A A: Isabel e Joana de Avis

M X: Maria de Borgonha



Exemplo do A,
na forma do Alfa



O carácter tripartido desta figura feminina é também expresso pelos três colares, dois deles idênticos e que apresentam pequenas cruces, das quais sobressai o traço vertical, representando o “I” de Isabel e de Joana (na versão latinizada).

Conceito semelhante é também visível na associação entre a mesma Isabel de Coimbra e o filho D. João, agora através do “Y” que surge no nome “YZAbel” (na bota do príncipe), e cuja correcta leitura paleográfica se deve a outro autor (A. Marques).

De facto, adaptado ao nome da rainha, o “Y” era um símbolo de “João”, como se pode ver na numismática (reais brancos de D. João I e vinténs de prata de D. João II). Aliás, a mesma letra encontra-se desenhada no interior do báculo de S. Teotónio, reforçando tratar-se igualmente de João XXI.

Em todo o caso, e tornando ao elemento feminino em primeiro plano, a sua associação também a Maria de Borgonha expressa o desejo de que as relações entre Portugal e aquele ducado se mantivessem prósperas.

Por seu turno, a mesma figuração contribui para situar cronologicamente a concepção dos *Painéis*, uma vez que o anterior duque Carlos o Temerário falecera em 4 de Janeiro de 1477, e a filha e sucessora contrairia matrimónio com o herdeiro imperial em Agosto ainda desse ano.

Neste enquadramento, a ausência de referências imperiais naquela figura dos *Painéis*, em especial a cor amarela nalguma parte do vestuário, indicia claramente que pelo menos o painel maior da esquerda foi pintado algures entre Janeiro e Agosto de 1477 (entre a morte do Temerário e a oficialização do casamento).

Atendendo a esta referência cronológica, a obra expressa inevitavelmente o contexto da batalha de Toro, que Afonso V perdera no ano anterior para os castelhanos. Tal reforça a interpretação da grande figura ajoelhada no painel maior da direita como sendo D. Pedro, o “Infante das Sete Partidas”, que morrera décadas antes em Alfarrobeira, frente às hostes do próprio genro Afonso V.

D. Pedro está a ser reabilitado pelo irmão Infante Santo, e nesse iminente reerguer encontra-se projectado o prestígio de Afonso V (simetricamente no painel ao lado). Torna-se portanto ainda mais significativo o Evangelho de João, cujo capítulo 14 (no Livro aberto) finalizará justamente como uma expressiva exortação: “Levantem-se, vamos!”



Deste modo, cabe sublinhar o papel dos *Painéis* no restauro simbólico da dinastia de Avis, sendo já reconhecido um especial prestígio ao príncipe D. João, então com 22 anos, cujo flanco por si comandado até vencera os castelhanos em Toro. Assim, no painel maior da direita, o príncipe surge entre guerreiros e numa posição avançada, próxima do Infante Santo com o bastão de comando militar.

D. João tem o seu barrete cosido, que o aponta como um factor de unidade e reconciliação, de grande importância nesta fase, pois o recente desaire em Toro reavivara os fantasmas divisionistas que vinham afectando a governação desde há décadas.

Por seu turno, tal enquadramento cronológico está em linha e é corroborado por outro aspecto, que se prende com as influências do próprio Nuno Gonçalves sobre outros artistas, uma vez que, nos seus jogos de simetrias, projecções e sobreposições, o português levava mais além os esquemas de Rogier van der Weyden.

Neste âmbito, durante os anos 70 eram também próximas as relações entre Portugal e o Estado de Florença, que igualmente mantinha fortes interesses na Flandres, em particular no sector financeiro. O príncipe português D. João efectuou estadias na corte florentina, tendo Lourenço de Medici, de cognome o Magnífico, mandado executar uma tapeçaria para oferecer ao ilustre hóspede.

Baseada num tema do *Génesis*, a encomenda foi atribuída à oficina florentina de Andrea del Verrocchio, o qual delegou os desenhos ao seu mais talentoso discípulo, Leonardo da Vinci. Esses traçados deveriam posteriormente ser enviados para a Flandres, servindo de guia para a manufactura do pano.

É sabido que Leonardo efectuou trabalhos nesse sentido, mas que a tapeçaria nunca chegou a ser executada⁶. Ainda assim, e muito por influência do príncipe D. João, tal demonstra a existência de contactos próximos e regulares entre Portugal e Florença, sendo plausível que também os existissem a nível artístico, de que será expressão por exemplo a presença do escultor Andrea Sansovino em território nacional.

Em sentido contrário, tudo aponta para que o complexo sistema desenvolvido por Nuno Gonçalves tivesse deixado marcas em Florença, parecendo natural uma ou mais estadias do pintor régio, acompanhando o príncipe herdeiro⁷.

Em Itália já se fazia sentir a importância dos esquemas simbólicos flamengos, sendo que Rogier van der Weyden ali antes viajara, influenciando alguns pintores, caso de Piero della Francesca.

Não obstante, em finais dos anos 70 vai verificar-se uma clara evolução na mecânica simbólica da arte italiana, com epicentro em Florença e que reflecte directamente os progressos de Gonçalves.

⁶ Num tópico relacionado, tal deixa em aberto a possibilidade de as *Tapeçarias de Pastrana* terem sido manufacturadas na Flandres seguindo desenhos florentinos (da oficina de Verrocchio ou de outra, possivelmente sob a orientação de Gonçalves quanto aos pormenores), pois os italianos eram mais versados na representação de batalhas que os artistas da escola nórdica.

⁷ Por fonte documental, sabe-se que em meados da década de 60 Nuno Gonçalves estivera em Barcelona, onde D. Pedro (antigo condestável de Portugal), fora coroado rei. Apesar de se desconhecerem documentos que liguem o pintor régio a Florença, tal afigura-se ainda mais lógico.

O artista que primeiro os começou a pôr em prática foi Sandro Botticelli, que igualmente colaborava com a oficina de Verrocchio. Se os trabalhos de Botticelli até então já revelavam uma inegável qualidade, incluindo nas estruturas narrativas e simbólicas, a sua *Adoração dos Magos*, hoje exposta na Galeria dos Uffizi, apresenta todavia um outro nível.



Sandro Botticelli
A Adoração dos Magos

Tradicionalmente supõe-se que a obra seja datável por volta de 1475, mas é demonstrável, de modo inequívoco, que é impossível que tenha sido pintada antes de Maio de 1478, sendo o ano de 1479 o mais provável.

Neste elaborado exercício de simetrias simbólicas, Botticelli reúne os Medici e os seus cortesãos mais ilustres, incluindo os mortos, introduzindo personagens compósitas, desnivelamentos, e deixando até sub-reptícias críticas a certos membros da família governante. Na essência, esta *Adoração dos Magos* é uma transposição ao gosto italiano do modelo de Gonçalves, o qual por seu turno seguira o esquema dos polípticos flamengos.

Em todo o caso, Botticelli explorou novos desenvolvimentos, e é justo dizer que reinventaria o conceito simbólico ao introduzir-lhe, por exemplo, aspectos como um elevado sentido de movimento, de que os frescos nas paredes laterais da Capela Sistina e, sobretudo, a *Primavera* e o *Nascimento de Vénus* serão em breve expressões evidentes.

Entretanto, o pintor régio português faleceria, presume-se que no início da década de 90, tendo rapidamente caído no esquecimento. Mesmo a sua obra-prima acabaria por sofrer adulterações, aparentemente por algumas das suas mensagens serem conhecidas e se revelarem incómodas a novas sensibilidades políticas, sobretudo a partir da morte de D. João II, em 1495.

Décadas após o desaparecimento do pintor português, o compatriota Francisco de Holanda viria a lembrá-lo numa breve referência, supondo que, “nalguma maneira”, Gonçalves tivesse querido imitar os artistas italianos.

Tal poderia ser explicável simplesmente pelo distanciamento, já que Holanda situara Gonçalves em “tempo mui barbaro”. Contudo, existem outros aspectos mais subtis quanto à relação entre as escolas flamenga e transalpina.

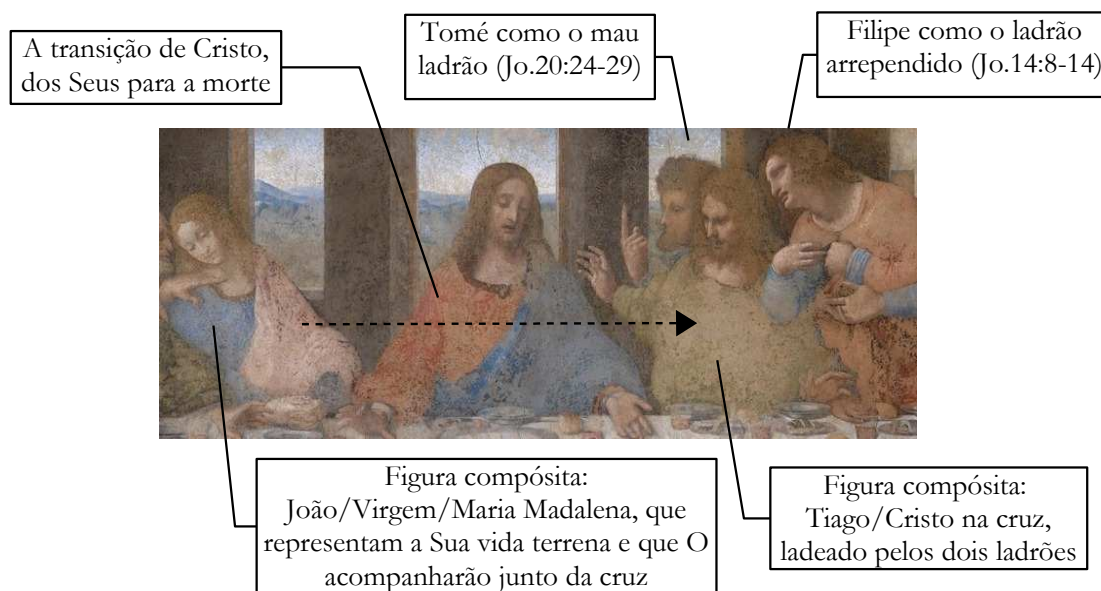
De facto, baseado no uso de ambiguidades, o dito conceito flamengo era na verdade composto de várias dimensões, uma das quais – a mais bizarra e surpreendente – tinha origem em mestre italianos medievais, que pintavam a têmpera. Na Flandres, com o desenvolvimento da pintura a óleo em inícios do século XV, esse aspecto seria adoptado e aprofundado, pois o óleo permitia outras subtilezas que a têmpera não comportava⁸.

Assim, pelo menos em certos aspectos, era dúbia a questão da precedência do conceito flamengo, tratando-se de um dos elementos que expressa a rivalidade artística entre a Flandres e a Itália Renascentista, e nisto Francisco de Holanda toma partido militante. Apesar do apelido herdado, tratava-se um de italianista entusiasta, tendo privado com o já veterano Michelangelo Buonarroti, que exaltava de modo quase chauvinista a arte do seu país⁹, procurando autonomizá-la das influências flamengas, a cujos artistas dirigia críticas.

Todavia, o conceito flamengo é mais vasto, e mesmo que não assumidamente, Michelangelo foi um dos que melhor o traduziu e desenvolveu. Por seu lado, o mais cosmopolita Leonardo da Vinci não teria reservas em admitir os contributos nórdicos, criando também elaboradas obras que se distinguem pelo dinamismo interpretativo.

Leonardo da Vinci

Exemplo do uso de sobreposições na *Última Ceia* (1498):



⁸ A mencionada especificidade simbólica também se reflecte nos *Painéis*, e será e abordada noutro texto, pois carece de contextualização própria. Por seu turno, será também autonomamente apresentado que as figuras que, no mesmo painel maior da esquerda, confrontam com Nuno e João Gonçalves são representações simbólicas de Rogier e Pieter van der Weyden, seguindo uma lógica específica e facilmente demonstrável, que se reflecte noutras obras.

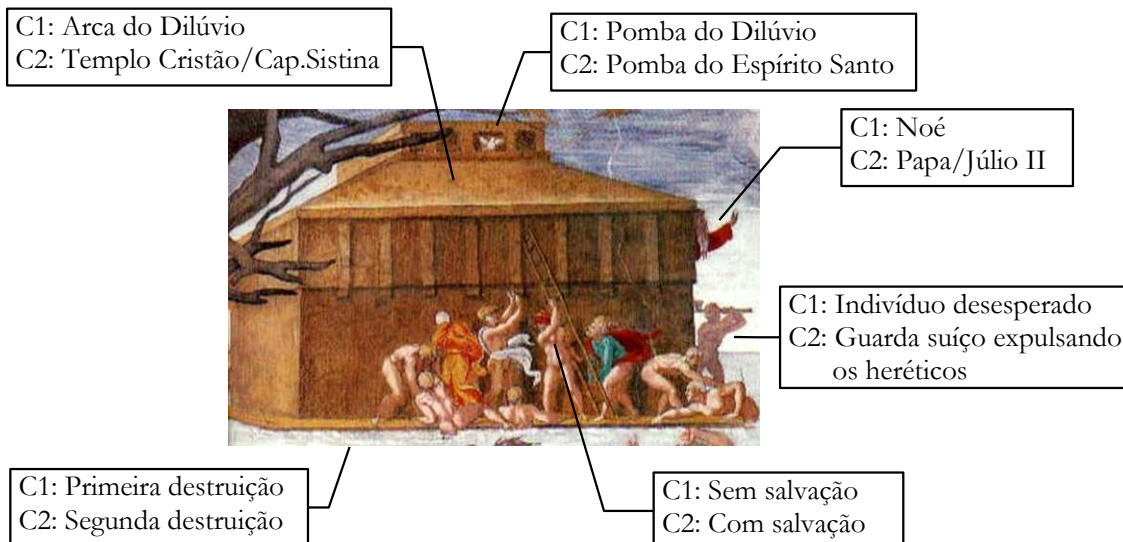
⁹ Apesar de não existir uma “Itália” politicamente unificada, subsistia contudo uma forte identidade cultural, com epicentro em Florença e na língua de Dante.

Michelangelo Buonarroti

Exemplo do uso de sobreposições no tecto da Capela Sistina (1508-1512):

C1: Antigo Testamento

C2: Novo Testamento e actualidade



A figuração da Arca no interior simboliza a própria Capela Sistina, considerada uma “Arca da Salvação” (a Capela substituíra então a antiga Basílica de S. Pedro, degradada e em processo de demolição e reconstrução). Apesar de aparentemente celebrar o papado, Michelangelo introduziu ainda toda uma outra narrativa, extremamente crítica para com esse poder, seguindo o que Sandro Botticelli desenvolvera nas paredes laterais (1481-82), recorrendo precisamente a sobreposições e ambiguidades.

Neste processo, a arte da ambiguidade continuaria a evoluir durante o século XVI, especialmente em Itália, por iniciativa de nomes como Tiziano ou Tintoretto, entrando na centúria seguinte através do desconcertante talento de Caravaggio em codificar narrativas complexas em imagens de síntese.

Por seu turno, Peter Paul Rubens era não só um pintor de qualidade, como também uma plataforma de circulação de ideias, contribuindo decisivamente para que os progressos italianos fossem difundidos agora na Flandres e nos Países Baixos, que assim acabariam por retomar a vanguarda durante o século XVII, sobretudo pela arte de Rembrandt e Jan Vermeer, bem como de vários outros pintores menos celebrizados, mas cujas telas encerram exercícios de surpreendente interesse¹⁰.

¹⁰ Pieter de Hooch, Gerard ter Borch, Dirck van Baburen, etc. Note-se ainda que as obras dos próprios Rembrandt e Vermeer carecem de revisão, assentando em sobreposições que lhes conferem outros âmbitos.

Todavia, também próximo da corte espanhola, Rubens deixaria marca na obra de Diego Velázquez, o qual aprofundaria o conceito directamente em Itália.



Muito provavelmente, a História da Arte encontra o seu expoente nesta pintura, não apenas a verdadeira obra-prima de Velázquez, mas uma composição de absoluta inteligência, que deverá constituir um marco em toda a Cultura. Entre outros assuntos, é uma assumida homenagem a Botticelli e ao método por si consolidado.

De facto, a memória de Sandro Botticelli sobrevivera em certos círculos artísticos (tal como depois a de Caravaggio), que prosseguiram um conceito do qual Nuno Gonçalves fora igualmente um dos elos mais importantes.

Talvez contra todas as probabilidades, os *Painéis de Avis* foram resistindo ao longo dos séculos, e constituem hoje uma das mais importantes expressões de uma arte feita tanto de estética como de engenho.



Nuno Gonçalves

*Focando algumas das questões mais essenciais, este texto resume e desenvolve a decifração dos *Painéis de Avis* no ano precedente pelo mesmo autor, e integra uma iniciativa mais vasta, que abrange várias obras dos séculos XV, XVI e XVII.

[2012]

THE FORGOTTEN DISCIPLE OF ROGIER VAN DER WEYDEN

Paulo Martins Oliveira

One of the most talented disciples of Rogier van der Weyden was a relatively obscure Portuguese painter called Nuno Gonçalves (ca.1415-ca.1490), who, in any case, was remembered in the following 16th century as being an artistic “eagle”, along with other great but much more familiar names¹.

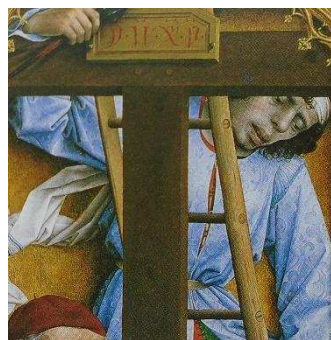
The figure of Gonçalves can actually be identified in a few pictures, since it was not unusual for painters to include themselves in artworks by means of suggestive, insinuating characters.

In fact, also the most promising and talented assistants were included in those ingenious compositions, for they were regarded as disciples and followers of their masters.

Moreover, the young Nuno Gonçalves had a particular position in the workshop of Rogier van der Weyden, in result of the crucial alliance signed in 1429 between the sovereign Duchy of Burgundy and the Kingdom of Portugal. This covenant involved the marriage of Duke Philip the Good to Princess Isabel, and from that moment on the Burgundian Netherlands become the European emporium of the Portuguese gradual overseas expansion, which had begun in 1415.

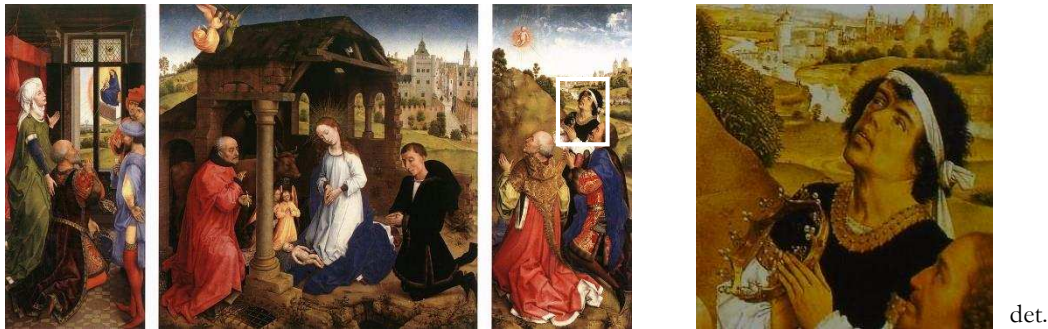
In this broad context, the initial artistic bonds between the two countries were established by Jan van Eyck, and then ensured by his fellow rising colleague Rogier van der Weyden.

The young Portuguese assistant was thus allegorically portrayed in the *Descent from the Cross* (ca.1435, Madrid; naturally, master Rogier is also depicted herein)².



det.

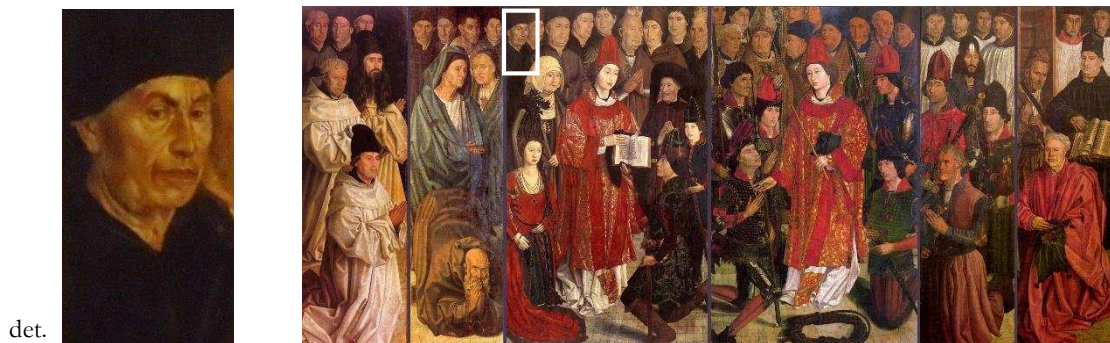
Another suggestive figuration of Nuno Gonçalves can be found in the *Bladelin/Middelburg triptych* (ca.1445-50, Berlin).



Soon after this painting Gonçalves returned to his native country to become a royal painter, and perhaps this depiction of him holding a crown anticipates and celebrates that career development.

Thus, in 1450 the distinguished former assistant assumed his new post in Portugal, where he went on to earn an unprecedented salary.

Later on in the 70's, he would conceive his greatest masterpiece: an elaborate painting for the central altar of the main temple of Lisboa (*The Polyptych of the Avis Dynasty*), in which he depicted himself realistically, returning a defiant, knowing look³.



Furthermore the paintings mentioned in this text contain other embedded details regarding the alliance between Portugal and the Duchy of Burgundy. Being the most fruitful of the European 15th century, such a covenant was culturally empowered in various ways, including the collaboration between the eminent Rogier van der Weyden and the promising Nuno Gonçalves.

Final remark



Master Rogier van der Weyden



Master Nuno Gonçalves



Notes

¹ Francisco de Holanda: *Da Pintura Antiga*, 1548.

² This issue deserves a specific study, for there are actually various allegorical depictions of Rogier van der Weyden, either by himself, or by his direct disciples, or even by posthumous admirers (15th - 16th centuries). In fact, he was a particularly important reference to the free-thinking community, and his artworks are far more complex than its superficial layers of meaning.

³ This last identification was originally suggested 105 years ago. See the book *O Pintor Nuno Gonçalves* (pp.61-62, 90), authored in 1910 by José de Figueiredo, who was the first Director of the Portuguese National Museum of Ancient Art (MNAA).

AS METAMORFOSES DE NUNO GONÇALVES – 1

Paulo Martins Oliveira

Fevereiro de 2016

O políptico executado por Nuno Gonçalves foi idealizado de modo a poder desdobrar diferentes mensagens.

Uma das mais importantes é relativa ao livre-arbítrio do ser humano, enquanto sinal do seu poder e responsabilidade. Trata-se de uma questão nuclear do chamado Humanismo, levando a que artistas e escritores desafiassem todos a optar por um caminho que os conduzisse a um patamar superior, mais próximo do divino.

Neste contexto, verifica-se que variadas obras apresentam-se bipartidas, convidando o observador a escolher um lado ($\leftrightarrow$).

Entre outras matérias que encerra, o políptico de Nuno Gonçalves insere-se também nesta categoria de pinturas simbólicas.

Assim, a partir do eixo central, o observador avisado escolherá o painel com o livro aberto, e onde se encontram os membros mais importantes da Casa de Avis (à qual era devida a manutenção da independência nacional).

A sequência de aperfeiçoamento espiritual prossegue para a esquerda, que na verdade é a direita na perspectiva da própria obra e respectivos personagens.

Evoluindo através dos humildes frades (no painel dito dos pescadores), o observador chegará por fim à tábua dos monges (mais espirituais), que aqui desempenham o papel de anjos de Deus, sendo fácil imaginar-lhes as asas.

Contudo, e voltando à escolha inicial no eixo divisório, se o espectador tiver incautamente optado pela direcção mundana (assinalada pelo livro fechado), começa por ver-se rodeado de guerreiros e de clérigos opulentos.

Prosseguindo nesta direcção, o panorama piora com os cavaleiros vencidos (rendição das espadas) e cativos, algo de particular significado na época, onde muitos estavam prisioneiros dos mouros marroquinos.

Finalmente, a má escolha confirma-se no último painel, onde predomina o simbolismo da morte física (ataúde e relíquia), e até de heresia e anti-Cristianismo, neste caso por via do judeu.

No entanto, ao representar também o Antigo Testamento, este último personagem marca igualmente o início do caminho redentor.

Do mesmo modo, deve constituir motivo de inspiração o facto da relíquia mortuária ser de alguém que, em vida, se distinguiu pela evolução espiritual como forma de vencer a morte física (i.e. o ataúde, que afinal até se encontra vazio).

Prosseguindo portanto na direcção inversa, os cavaleiros vencidos e cativos “regressam” a casa, o que é simbolizado logo ao lado, no primeiro painel maior, onde por sua vez a Igreja institucional deve agora auxiliar na transição para a outra metade do políptico.

Neste processo, e ainda do lado do livro fechado, atente-se que o personagem ajoelhado junto do eixo central está a ser reabilitado, encontrando-se “rejuvenescido” (purificado) no outro painel maior, já em linha com o trajecto para os “anjos”, ou seja, para o Paraíso.

Em suma, a obra-prima de Nuno Gonçalves integra-se com naturalidade no espírito do seu tempo, sendo inclusivamente um exemplo privilegiado dos fundamentos humanistas que norteavam a produção cultural dos séculos XV e XVI.

Estudo disponibilizado para consulta

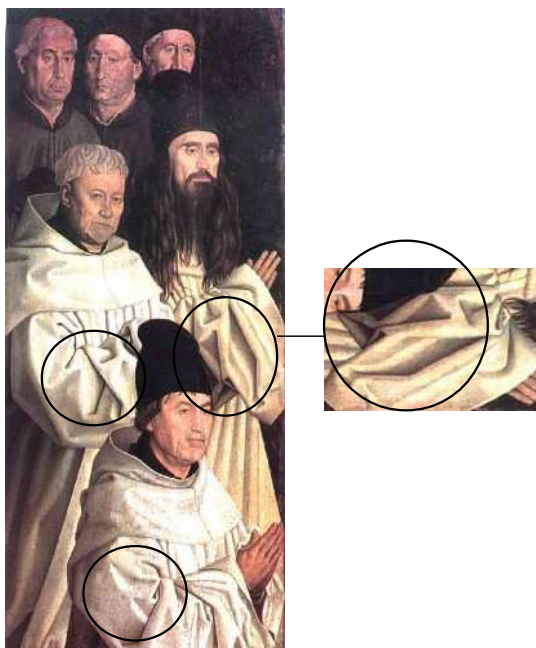
Os Demónios de Nuno Gonçalves

Paulo Martins Oliveira

A ocultação de demónios e outras criaturas fantásticas em pinturas ou mesmo em esculturas constitui um dos aspectos mais curiosos e surpreendentes da História da Arte.

Uma contextualização sintética deste expediente foi já publicada noutro lugar¹, cabendo neste texto apenas exemplificar como na Arte Portuguesa igualmente se adoptou e desenvolveu tal recurso, desde logo por iniciativa de Nuno Gonçalves.

Assim, os *Painéis de Avis*² constituem um caso de estudo também a este nível, pois o seu complexo exercício de sobreposições é indicado ainda pela discreta presença de “faces” sarcásticas que, em cada extremo, emolduram toda a composição horizontal³.



Por outro lado, como também começava já a ser tradição entre os principais artistas desse tempo, Gonçalves introduziu no políptico outras criaturas similares para reforçar determinadas mensagens críticas. Deste modo, verifica-se como a figura feminina em primeiro plano (no painel dito do “Infante”) leva à cabeça uma complexa armação, no topo da qual está dissimulado um demónio⁴.



Constituindo uma versão sarcástica da águia bicéfala imperial, esse elemento de mau agouro reporta os recentes desenvolvimentos no Ducado de Borgonha⁵, onde a filha única de Carlos o Temerário, Maria de Borgonha, ficara destinada a um casamento indesejado com o herdeiro imperial, prevendo-se a diluição da independência borgonhesa-flamenga sob o domínio Habsburgo do vizinho Sacro-Império.

Assim, nos *Painéis* de Nuno Gonçalves, a ainda solteira e já duquesa Maria de Borgonha não tem qualquer indumentária amarela (a tradicional cor imperial), mas é já ameaçada pelo referido elemento demoníaco.

Este facto encontra-se também em linha com o percurso do próprio artista, formado num ambiente borgonhês-flamengo profundamente nacionalista e orgulhoso, que tinha até levado a que o seu mestre Rogier tivesse abdicado do apelido francófono para adoptar um flamengo (van der Weyden)⁶.

Todavia, nas elaboradas sobreposições projectadas por Gonçalves, a referida figura feminina representa igualmente a infortunada rainha Isabel de Coimbra, de quem o actual monarca Afonso V de Portugal era viúvo.

Isabel de Coimbra vira-se enredada nas disputas que, em meados do século XV, corroeram a dinastia de Avis, sendo o ramo colateral da Casa de Bragança apontado como o principal instigador dessas discórdias, que envolveram as mortes do infante D. Pedro em Alfarrobeira, do infante D. Fernando no Norte de África, e da própria rainha D. Isabel de Coimbra, referindo o cronista Rui de Pina como ela até poderá ter sido vítima de uma “peçonha” (veneno)⁷.

Neste enquadramento, e considerando que o dragão (ou serpente alada) é um dos símbolos tradicionais da Casa de Bragança, parece plausível que a criatura demoníaca no topo do toucado represente igualmente aquele ramo paralelo da dinastia reinante.

Em todo o caso, e aparte esta possibilidade, D. Afonso de Bragança é de facto alegoricamente apresentado nos *Painéis* como o vilão maior da (sobrepota) narrativa fernandina, encontrando-se prostrado aos pés da poderosa meia-irmã Isabel de Avis, antiga duquesa de Borgonha.

Além disso, o primeiro duque de Bragança vê-se ainda denunciado por outros demónios, quer nas próprias vestes, quer nas de Isabel de Avis, que por detrás o atormentam⁸.



Atendendo ao contexto artístico da época e a exemplos de outros pintores, não apenas é possível como altamente provável que Nuno Gonçalves represente aqui uma sodomização simbólica de D. Afonso de Bragança, punindo a sua memória na obra que, no altar-mor da Sé de Lisboa, sub-repticiamente “canonizava” D. Fernando de Avis como o Infante Santo (por sobreposição a S. Vicente).

Em conclusão, os *Painéis de Avis* ilustram a versatilidade da pintura do século XV, onde a inclusão de figuras demoníacas era cuidadosamente pensada, de forma a integrar a própria “mecânica” da respectiva obra.

Em Portugal, este sistema terá continuidade natural nas primeiras décadas do século XVI, destacando-se entre vários artistas o nome de Vasco Fernandes⁹.

Vasco Fernandes
(Grão Vasco)
S. Pedro



NOTAS

1 Em concreto os Prólogos de *Os Demónios de Arte* / *The Devils of Art*.

2 Também vulgarmente designados como “de S. Vicente”.

3 A introdução de tais criaturas em obras de arte tinha vários objectivos, um deles precisamente o de indicar a existência de leituras combinadas aos (poucos) observadores informados destes mecanismos simbólicos.

4 Nessa parte superior, o elemento central forma o pescoço e a cabeça de um pequeno dragão, olhando para a direita. É ainda possível que a “asa” esquerda (para o observador) forme o perfil de uma face olhando nessa direcção, sendo frequente a articulação de vários elementos desta natureza a partir de pontos comuns.

5 O Ducado de Borgonha era um estado independente que agregava vários territórios, entre os quais a próspera Flandres, que se tornara a verdadeira cabeça económica e política deste país heterogéneo, de fronteiras descontínuas.

6 Jheronimus Bosch virá a ser o principal tradutor artístico deste contexto, codificando-o sistematicamente nas suas obras.

7 Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.137.

8 Tal como por exemplo as faces distorcidas, também as semi-faces contribuem para a dissimulação deste género de artifício, sendo vários os pintores que as foram utilizando.

Exemplo - Século XVI (Rosso Fiorentino)



Exemplo - Século XVII (Vermeer)



9 Na verdade, a ocultação de tais figuras prolongou-se por séculos, sendo mesmo identificável nas pinturas de Josefa de Óbidos ou nos presépios de Machado de Castro. Nesta corrente, também em finais do século XIX se verificou a comum utilização do expediente, por artistas como Henrique Pousão, por exemplo, merecendo todavia destaque o caso de Columbano.

Columbano
Grupo do Leão



Ainda assim, importa desde já destacar que é nos séculos XV e XVI que, em Portugal, se encontram os exercícios mais desenvolvidos, nos quais essas figuras são integradas em narrativas sobrepostas e particularmente complexas.

LISBOA ENQUANTO NOVA JERUSALÉM

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Abstract: During the 14th century, and considering the many troubles across Europe and the Near East, the city of Lisboa aspired to be a safe New Jerusalem, i.e. the stronghold of Christianity located at the west end of the known world.

The overseas expansion undertaken from 1415 onwards would consolidate and strengthen such a pretension, now on a truly global scale. Afterwards, at the beginning of the 16th century King Manuel I even tried to dispute the imperial status, while valuing Lisboa and its own neighbouring Bethlehem (=Belém).

The ambitions and claims continued until the 18th century, when in a single day all the divine wrath fell upon the restless, vainglorious city.

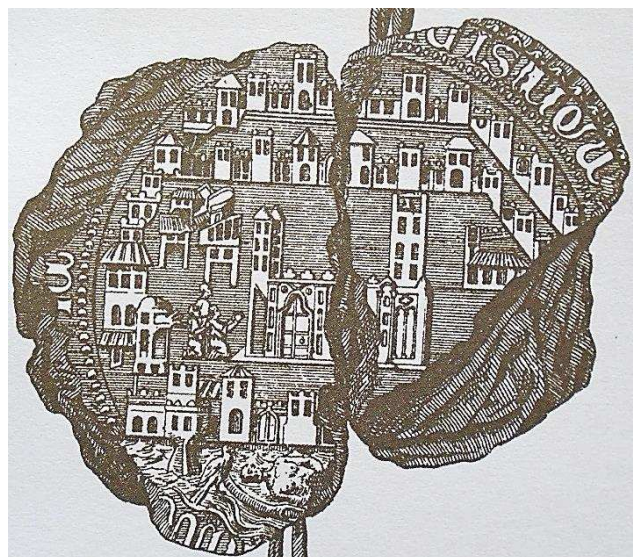
D. Afonso Henriques dera especial importância a Lisboa, fazendo com que aí fossem depositadas as relíquias de S. Vicente. Por um lado, criava-se uma alternativa nacionalista a S. Tiago de Compostela, e por outro reforçava-se o papel de Lisboa enquanto fortaleza e farol espiritual da reconquista cristã, que prosseguia ainda para sul.

Mais tarde, já no século XIV e com o território entretanto consolidado, o descendente D. Afonso IV pretendeu reforçar o papel da cidade, tornando-a uma capital em pleno sentido, ao mesmo tempo que procurou realçar o prestígio nacional através do ideal cruzadístico, agora além-fronteiras (Batalha do Salado, cujos troféus foram colocados na Sé de Lisboa).

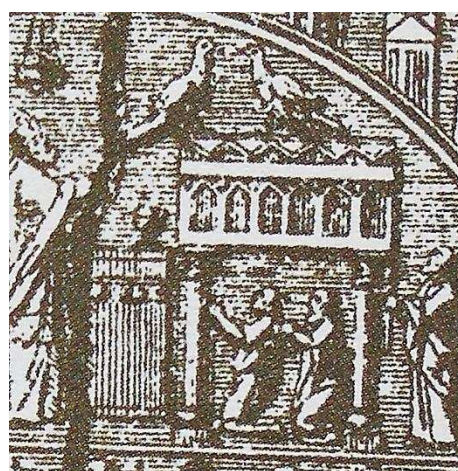
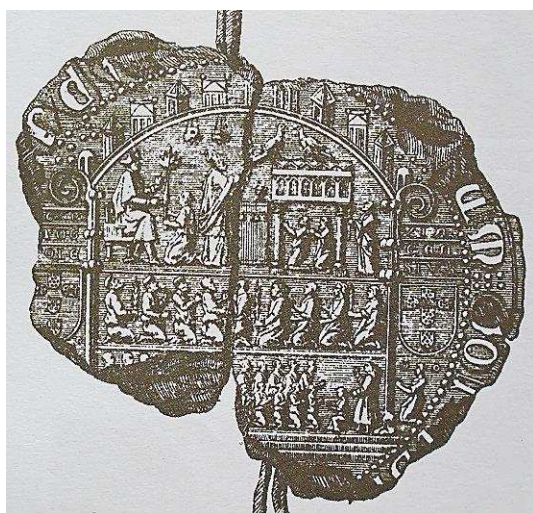
De facto, D. Afonso IV vislumbrou Lisboa como uma grande referência e baluarte da própria Cristandade, num momento em que a Europa se dividia e Roma estava em franca decadência (com o papado em Avinhão), tudo isto perante o reforço islâmico a Oriente.

Neste panorama, Portugal era o contraponto ocidental (hespérico)¹ ao grande sultanado que crescia no outro lado da bacia mediterrânica, ensombrando Jerusalém.

Assim, a própria cidade de Lisboa tornava-se numa Nova Jerusalém, sendo nesta perspectiva que deverá interpretar-se um conhecido selo do tempo de D. Afonso IV.



Com um papel central, a Sé de Lisboa equivalia ao Templo de Jerusalém.



det.

No outro lado do mesmo selo (figurando o interior do monumento), o sarcófago com as relíquias de S. Vicente equivaliam à milagrosa Arca da Aliança, que tinha dois querubins no topo ($\approx$ dois corvos do padroeiro de Lisboa).

¹ Sobre este aspecto, confira-se *A Hespéria e os Jerónimos*.

Após a morte de D. Afonso IV, os sucessores D. Pedro I e D. Fernando não aprofundariam a política cruzadística, que seria no entanto recuperada por D. João I, o qual a aproveitou para, em 1415, consolidar a nova dinastia no plano interno e externo.

Esta política desenvolveu-se durante o século XV em duas grandes linhas: Marrocos e expansão além-Bojador.

Com a subida ao trono de D. Manuel, Lisboa reforçou a sua pretensão quanto a ser uma Nova Jerusalém, ao mesmo tempo que o Venturoso se assumia informalmente como o verdadeiro defensor de Roma e da Cristandade, rivalizando com o imperador Maximiliano Habsburgo.

Existiu até uma guerra simbólica e artística entre os dois soberanos, cada um procurando diminuir o outro e apresentar-se como o autêntico guardião armado de Cristo ($\approx$ Custódio, S. Miguel).

Nesta disputa, os artistas flamengos eram contratados pelos dois lados para codificar insultos e provocações, que depois se remetiam sob a forma de cordiais prendas diplomáticas. É por sua vez neste ambiente que deve ser interpretada a pintura *Panorama de Jerusalém*, oferecida por Maximiliano à irmã de D. Manuel.



Lisboa alegoricamente retratada como uma Jerusalém que insulta, tortura e mata Cristo, tendo ao centro o Templo (ou seja, a Sé lisboeta)².

² A título comparativo, veja-se como Gentile Bellini criou uma Alexandria que é na verdade uma anti-Veneza, ou como Bosch figurou uma versão diabólica da cidade veneziana (cf. *The nationalist and rational Jheronimus Bosch*, p.10).

De referir que a Sé de Lisboa ainda era a grande referência cruzadística nacional, albergando o túmulo de D. Afonso IV. Em todo o caso, D. Manuel preparava já a renovação do conceito de Lisboa-Jerusalém, valorizando a zona vizinha de Belém, o que replicava a geografia da Terra Santa (igualmente, Tejo≈Jordão, etc.).

Efectivamente, Belém estava associada ao conceito de nascimento, o qual por sua vez prenunciava o renascimento/ressurreição³.

Neste caso, era a própria Coroa Portuguesa que renascia para uma nova dimensão, agora imperial, resolvendo os traumas de reinados anteriores⁴.

Para consolidar o papel de Lisboa como uma Nova Jerusalém, faltava o título patriarcal, que acabaria por chegar apenas no século XVIII, altura em que o país já estava longe de disputar a primazia imperial na Europa. Isto tornou-se ainda mais evidente em 1755, quando o grande terramoto assumiu a forma de um castigo divino caído sobre a orgulhosa cidade, outrora dominadora dos mares.

Disponibilizado para consulta
Outubro de 2015

³ Algumas pinturas figuram mesmo um bebé Jesus que parece morto, prenunciando a morte do Messias, mas também o Seu renascimento/ressurreição. Veja-se por exemplo o *Retábulo Montefeltro*, por Piero della Francesca (cf. *Leonardo x Michelangelo*, pp.17-19).

⁴ Ainda assim, D. Manuel não deixou de revalorizar muitas das antigas referências nacionais, embora contextualizando-as num “Antigo Testamento” português, isto é, a necessária e importante preparação do advento manuelino.

Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã

Paulo Martins Oliveira

Quando se estudam as grandes referências artísticas do século XVI, como Bosch, Leonardo ou Michelangelo, é fácil olhar com alguma displicência os nomes portugueses da época, onde se incluem Jorge Afonso, Vasco Fernandes ou o enigmático "Mestre da Lourinhã".

No entanto, também estes dão ao historiador sobranceiro uma lição, na medida em que surpreendem pela astúcia com que estruturaram as respectivas obras, as quais se revelam completamente a par dos esquemas eruditos desenvolvidos quer na Borgonha Neerlandesa, quer nos principais centros italianos.

Um dos artifícios então empregues consistia na dissimulação de letras, por exemplo nas ramagens de árvores. É justamente a partir daqui que se torna possível resolver as persistentes dúvidas que ainda rodeiam a identificação do chamado "Mestre da Lourinhã".

A este respeito, note-se que Vítor Serrão e Manuel Batoréo têm consistentemente proposto que se tratará de Álvaro Pires, pintor que era também iluminador de manuscritos ao tempo de D. Manuel I e D. João III.

Invulgarmente bem argumentada, sobretudo pela comparação entre diferentes expressões artísticas, essa identificação manteve contudo um assumido ponto de interrogação, pois continuou a carecer de um elemento mais forte, que consolidasse ou até confirmasse a hipótese.

Foi-se conservando assim a designação original de "Mestre da Lourinhã", que advém da localidade por onde se começou a perceber e autonomizar aquela identidade artística, por iniciativa do historiador de arte Luís Reis-Santos (1898-1967).

Em todo o caso, ironicamente, a confirmação em falta esconde-se de modo provocador nas próprias obras, tratando-se de monogramas que juntam as letras A e P, como é visível no *S. João João Baptista no Deserto*:



Sempre combinando essas letras, os monogramas são todavia variáveis, como se observa no *S. João em Patmos*:



Os monogramas revelam-se portanto dinâmicos, acompanhando e adaptando-se à variação artística inerente às próprias obras.

Outras combinações entre as mesmas letras, em pinturas originalmente destinadas a Palmela:

Cristo envia S. João e S. Tiago em missão apostólica



D. Paio Peres invocando a Virgem



Ainda a propósito de Álvaro Pires, note-se que vários dos seus quadros foram na verdade realizados em co-autoria com Jorge Afonso, o que pode ser constatado pelo mesmo método (o qual é na verdade mais abrangente, pois engloba frequentes auto-retratos simbólicos dos artistas). Deste modo é possível solucionar algumas incógnitas e hesitações, quer ao nível da atribuição, quer do significado, caso do *Inferno* exposto no MNAA.

A associação entre esses dois artistas lembra em vários aspectos a que juntou Giorgione ou Tiziano, ou ainda a colaboração entre Bosch e Anthonis van Aken, também assinalada pela codificação de letras e auto-retratos simbólicos.

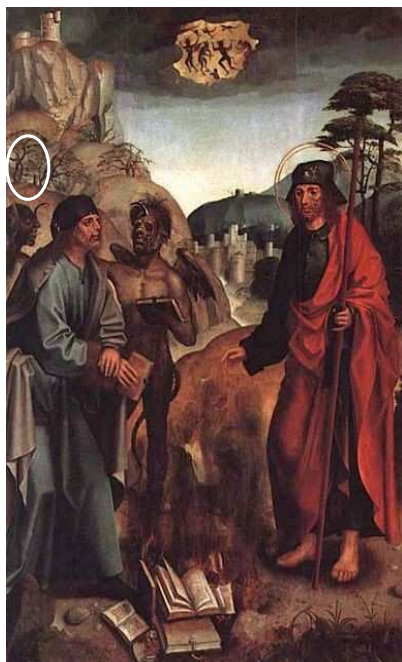
Tornando a Portugal, e a título de exemplo comparativo, veja-se o *Calvário* pintado por Vasco Fernandes:



Em segundo plano e ao centro surge um retrato realista do pintor, sendo que vários outros personagens circundantes são ainda variações do próprio artista (recurso também habitual à época, de que o *Jardim das Delícias* é um dos melhores exemplos).

Já em primeiro plano e igualmente ao centro, dois ossos combinam as letras u e f, indicando o nome do autor (uasco fernandes, colocado sob o olhar omnipresente da "morte").

É também neste conceito versátil que se integra Álvaro Pires, como se observa na obra *S. Tiago e Hermógenes*.



Passando além da narrativa superficial, num primeiro nível subjacente existe uma crítica à censura de livros por parte da Inquisição, enquanto que num segundo nível codificado a estrutura é mais pessoal.

Assim, logo à esquerda, uma árvore desenha ao fundo o monograma A/P, assemelhando-se àquele presente em *Cristo envia S. João e S. Tiago em missão apostólica*. Já quanto aos personagens, uma análise comparativa demonstra que a figura à esquerda (Hermógenes) representa o pintor, de igual modo que o demónio em frente, expressando-se assim a dualidade e os conflitos morais do artista enquanto homem.

Tratando-se de um tema relativamente comum na arte europeia, essa dualidade era inspirada nos dilemas de Cristo, e deveria culminar no triunfo do bem e na opção pela virtude, sendo que é também uma versão (purificada) do pintor quem encarna S. Tiago no mesmo quadro.

Deste modo, numa camada subjacente, Álvaro Pires imitava Cristo, pelo que esta tábuia funciona como uma variante da tradicional crucificação de Jesus com os dois criminosos, onde habitualmente era codificado o mesmo assunto.

Como acima referido, a arte portuguesa revela-se de um surpreendente interesse, equiparando-se ao que se fazia na Borgonha Neerlandesa e em Itália, existindo aliás razões de ordem económica, política e cultural que enlaçam esses três vértices europeus em particular.

De facto, a qualidade das obras não pode ser resumida a questões formais (regras de perspectiva, etc.), existindo toda uma engenharia que faz sobrepor e articular os mais importantes e controversos assuntos que interessavam aos livres-pensadores da época.

Neste processo, a dissimulação de letras e de feições, no caso para identificar autorias, é apenas um dos múltiplos recursos utilizados para architectar narrativas complexas, devendo Álvaro Pires ocupar o seu lugar junto dos grandes mestres humanistas dos séculos XV e XVI. Não se trata aliás do único português que se deve juntar à galeria onde já se encontra Nuno Gonçalves, o qual, por seu turno, constitui um assunto que importa retomar.

2014, Jan.

OS ANJOS CAÍDOS DOS JERÓNIMOS

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Os anjos são símbolos de ajuda mas também de potencial engano, conforme se pode observar na entrada do Mosteiro dos Jerónimos (portal axial).

Os artistas livres-pensadores frequentemente concebiam ambiguidades subtis para desdobrar e até contradizer as mensagens oficiais das suas obras. Neste âmbito, recorria-se por vezes a (falsos) anjos para ilustrar como os perigos e tentações vinham também de elementos aparentemente insuspeitos, como aliás é referido na Bíblia¹.

Em tais anjos eram assim modelados pormenores que discretamente os diabolizavam, tornando-os parte de sub-narrativas mais elaboradas e desafiantes, conforme já abordado num outro estudo sucinto².

Este processo observa-se nos dois tenentes celestes que ladeiam e suportam o escudo régio, no portal axial do Mosteiro dos Jerónimos (Santa Maria de Belém).

Em ambas as figuras, uma peculiar madeixa de cabelo projecta-se da fronte e bifurca-se, simbolizando então dois chifres que, pelo inesperado, passam despercebidos ao espectador alheio a este tipo de artifícios³. Complementarmente, note-se ainda que era habitual desenvolverem-se expedientes sub-reptícios que visavam o pretensiosismo de monarcas, imperadores e mesmo papas, que se auto-consideravam delegados e predilectos de Deus.

Assim, não era raro que essas individualidades, ou as respectivas heráldicas, fossem subversivamente conotadas também com o Anti-Cristo, através de anjos caídos ou de artifícios similares. Entre as vítimas de pintores e escultores encontram-se, entre outros, os contemporâneos papa Júlio II e imperador Maximiliano Habsburgo, assim como o rei D. Manuel de Portugal, cujo brasão é por isso suportado pelos referidos anjos dúplices.

O Mosteiro dos Jerónimos é inclusivamente rico em vários tipos de engenhos simbólicos, os quais formam diferentes camadas subsidiárias que se interligam na mensagem oficial, justificando por isso um olhar dinâmico, que acompanhe a própria lógica criativa.

2014

¹ Sobre este elemento de alerta, veja-se por exemplo 2Pe.2:1-4 e Jd.1:4-6, onde se relacionam directamente os anjos caídos com os falsos guias e profetas; complementarmente, confira-se ainda Mt.7:15. De realçar que o tema dos anjos caídos tinha então alguma popularidade entre os artistas, como se observa em três trípticos de Jheronimus Bosch.

² Cf. *The Deceptive Angels* (online). De reforçar ainda que os artistas tinham uma visão irónica quanto à divinização das suas obras por um clero que não era menos pecador que os próprios pintores e escultores (cf. *The Sistine Chapel and the new Jeremiah*, online).

³ Tratava-se inclusivamente de um recurso algo comum, sendo aplicado em anjos e noutras personagens determinadas, como S. Pedro. Em Portugal, veja-se por exemplo a despercebida testa de S. Pedro, modelada por Hodart (*A Última Ceia*, MNMC).

A HESPÉRIA E OS JERÓNIMOS

Paulo Martins Oliveira

Resumo: O Mosteiro dos Jerónimos traduz o desejo manuelino de uma Hespéria imperial, ou seja, uma potência ibero-marroquina com sede em Lisboa, de onde se deveria governar o Mundo. Contudo, esse era um processo difícil, e para além dos triunfos e das ambições, o monumento também evoca os desaires ocorridos na tentativa de reunir as margens que Hércules separara.

Apesar de a Índia ter passado a constituir a principal referência do governo manuelino, a questão marroquina conservou uma especial importância, o que se deve a vários factores, incluindo:

- a) a ligação do Magrebe às maiores glórias e tragédias da coroa portuguesa durante as últimas décadas;
- b) a sua relevância para a segurança das rotas do Atlântico Sul e do Cabo;
- c) a defesa das localidades algarvias face à pirataria moura;
- d) o contributo de Portugal para a cruzada europeia contra o domínio islâmico;
- e) o objectivo da conversão de África e das populações muçulmanas.

Estes tópicos vão confluir no conceito de uma nova potência imperial, de raiz ibérica e que se estendia de modo natural no outro lado do Estreito, ou seja, nos “Algarves daquém e dalém mar em África”.

De facto, tal como na Metrópole existia um “Além-Tejo”, assim também se considerava um Algarve além-mar, situado em África e que deveria estar sob jurisdição cristã, mais precisamente sob autoridade portuguesa.

Assim, por “Algarves” entenda-se a combinação entre o sul de Portugal e o território marroquino, conforme se depreende logo do capítulo inicial da *Ásia* de João de Barros.

A lógica era a de que, ainda antes de existir sequer o Islamismo, já essa parte africana era cristã (por herança do Império Romano), pelo que a reconquista religiosa hispânica deveria passar o Estreito e prosseguir para sul, até mesmo porque a Península Ibérica e o Magrebe constituíam a grande Hespéria. Tratava-se do clássico lado poente do Mundo conhecido¹, sendo desejável que também neste horizonte existisse algum tipo de direcção centralizada, coligando Portugal, Espanha e Marrocos.

No último quartel do século XV, os reis portugueses Afonso V e D. João II tiveram ambições e expectativas nesse sentido, mas seria D. Manuel quem, no seu desígnio plenamente imperial, iria acalantar as maiores aspirações iberistas, as quais se mantiveram em inícios do século XVI, mesmo após a morte do príncipe D. Miguel².

É neste contexto que se pode integrar uma pertinente observação já avançada na historiografia³, segundo a qual o grande mosteiro de Belém, pela sua evocação a S. Jerónimo, deverá reflectir a intenção do Venturoso em assumir-se como um líder ibérico, por via do casamento com D. Maria de Castela. Esta era irmã mais nova da tutelar mas incerta Joana a Louca, que inesperadamente se tornara herdeira do trono de Espanha.

Como a evocação a S. Jerónimo estava intimamente ligada à Coroa desse país⁴, D. Manuel aproveitou a respectiva ordem de frades para sinalizar uma vantajosa aliança ibérica, da qual o Venturoso ainda tinha esperanças em vir a ser o líder.

A este propósito deverá ser verificado como D. Manuel se fez representar no portal axial, sob protecção de S. Jerónimo, lembrando o pragmatismo do contemporâneo Nicolau Maquiavel, para quem os líderes políticos deveriam saber modelar o factor religioso e dele tirar o máximo proveito⁵.

Neste contexto de promoção dos eremitas Jerónimos (ou hieronimitas), o monarca vai confiar-lhes o zelo e a intercessão espiritual pelo sucesso das campanhas ultramarinas. Deste modo, para além do grande templo do Restelo, aos mesmos religiosos seria atribuído o histórico e simbólico convento algarvio de S. Vicente, bem como o da Pena⁶ e ainda o das Berlengas (valorizado com pinturas de Álvaro Pires).

Os navegantes ganhavam portanto novos e permanentes oradores nas costas da Metrópole, que assim apoiariam espiritualmente duas inquestionáveis prioridades manuelinas: a Índia e Marrocos, que tinham em comum o inimigo islâmico⁷.

Neste aspecto, é de realçar que o grande portal do mosteiro de Belém constitui uma afirmação espiritual e de domínio orientada a sul, para o tradicional adversário religioso que, desde há séculos, vinha disputando o controlo da Hespéria.

Radica aqui o simbolismo cristianizado das Colunas de Hércules, também importantes na iconografia manuelina, e que ainda hoje integram as armas de Espanha.

A este propósito, é também de notar como nos *Lusíadas*, apesar do destaque dado à epopeia indiana, sempre se realça o “inimigo sarraceno” e a “maura lança”, verificando-se que até mesmo a última e capital estrofe da obra exorta à conquista dos “muros de Marrocos”, culminando assim o apelo lançado logo nas primeiras páginas do livro.

Nesse volume predomina um fundo regenerador de cariz neomanuelino, que deveria inspirar D. Sebastião a reformar o país, assumindo-se a Hespéria como uma referência de primeira grandeza⁸.

Como se deduz do presente estudo, esse desígnio hespérico combina dois aspectos fundamentais: por um lado, a questão magrebina (verdadeira ferida aberta no coração do império português); e por outro lado, a delicada questão da aliança com Espanha.

Os *Lusíadas* recuperam e expressam ambos os temas, sendo inclusivamente de notar como, nessas páginas, os castelhanos apenas são criticados quando no passado tentaram anexar e subjugar Portugal – nada menos que o líder natural do “ninho ibérico” e da sua missão sagrada, da qual Lisboa se queria uma “segunda Roma”. Na verdade, de resto os castelhanos e demais povos hispânicos até merecem rasgados elogios, ainda que por afinidade, ou seja, enquanto lusitanos de segunda ordem⁹.

Os de facto censurados por Luís de Camões são, em concreto, os alemães (Sacro Império), os ingleses, os franceses e os italianos – todos acusados de um papel inútil e até pernicioso no mundo cristão (*Lus.*VII:4-8).

Observações similares já se encontravam por exemplo no *Auto da Feira* de Gil Vicente, em concreto quando a personificação da leviana Roma aponta como os “três amigos [Sacro Império, Inglaterra e França] que eu havia sobre mi armam porfiria; ver eu quero quem a mi me leva”.

O tema era particularmente sensível, pois essas nações além-Pirenéus julgavam os portugueses numa condição inferior – apenas para serem mandados, e nunca para dirigir (*Lus.*X.152). Do mesmo se queixavam os vizinhos espanhóis, sendo que aí a situação era até mais grave, já que a maioria de Carlos I (V do Sacro Império) acentuara a intromissão governativa de germânicos e até de flamengos leais aos Habsburgos, conforme dá conta Damião de Góis, que refere mesmo um sentimento de ódio a esses estrangeiros (*Crónica de D. Manuel*, IV:LV).

Este pano de fundo contribuiu para que em alguns sectores se reforçasse o desejo de uma comunhão ibérica¹⁰, como forma de responder a um histórico complexo de superioridade de outros povos relativamente aos hispânicos.

Neste contexto, D. Sebastião até poderia ser considerado uma peça-chave num futuro projecto iberista (directamente ou por via de um herdeiro), atendendo aos problemas que o tio Filipe II de Espanha encontrava para deixar sucessão masculina própria. De facto, o primogénito Carlos falecera em 1568, e apenas em 1571 foi dado à luz Fernando, que contudo não sobreviveria à infância, tal como os ainda mais efémeros irmãos Carlos Lorenzo e Diego.

Filipe II sentia particularmente o quanto a elevada mortalidade infantil podia condicionar as expectativas sucessórias¹¹, o que parece esclarecer a insistência desse monarca para que D. Sebastião não liderasse pessoalmente uma campanha marroquina (Conferência de Guadalupe, 1576), como que desejando resguardar o sobrinho para uma eventual necessidade política de âmbito iberista¹².

Para mais, com a desarticulação entretanto verificada do próprio Sacro Império (por via do Protestantismo), previa-se ser necessário um novo “imperador” do mundo católico¹³, o que por sua vez poderá explicar as alusões imperialistas que F.A. Pereira Baptista identificou no conhecido retrato de D. Sebastião, originalmente destinado ao papa e hoje no MNAA.

Essas expectativas poderão estar na base da suposta loucura de Alcácer Quibir, pois um triunfo daria ao rei português uma inquestionável reputação, útil para maiores aspirações políticas, desde logo no contexto ibérico.

Aliás, exactamente o mesmo pretendeu fazer D. Manuel, pouco após o seu casamento com D. Maria de Castela, a qual escreveria transtornada aos pais “Católicos” pelo facto do esposo querer passar o Estreito para liderar pessoalmente uma grande campanha contra os mouros¹⁴.

Quanto a D. Sebastião, tudo se alteraria rapidamente em 1578. Em primeiro lugar, a Filipe II nascia então um filho, baptizado de Filipe e que, ao contrário dos irmãos, conseguiria sobreviver à infância para herdar a coroa do pai. Em segundo lugar, nesse mesmo ano de 1578 era o próprio D. Sebastião quem desaparecia em Alcácer Quibir.

Deste modo, entre 1578 e 1581 o sentido da união ibérica invertia-se decisivamente para o lado espanhol, embora o experiente Filipe II soubesse corresponder à velha aspiração lusitana de que uma comunhão hispânica deveria concretizar-se pelo lado português. Assim, neste contexto, o neto de D. Manuel e filho de Isabel de Avis-Beja encarnou o papel de lusitano e governou inicialmente a partir de Lisboa, enquanto Filipe I de Portugal, valorizando a cidade e mandando até resgatar o corpo e a obra de Camões, cuja mensagem, com algumas adaptações, lhe servia perfeitamente¹⁵.

Essa mensagem basilar era justamente a materialização da ideia de Hespéria, traduzida numa grande potência ibero-marroquina, que serviria de base para o governo do Mundo.

A aceitação de Filipe em Tomar reveste-se obviamente de um especial simbolismo, ficando implícito que esse monarca seria o herdeiro natural do próprio Venturoso¹⁶. Já na reticente Lisboa

encontrava-se o outro monumento que também poderia celebrar esse pacto histórico – o Mosteiro dos Jerónimos, onde D. Manuel e D. Maria surgem quais novos Reis Católicos, aqui em versão totalmente hispânica e sob uma liderança portuguesa.

Recentrando agora a atenção precisamente em D. Manuel e nos Jerónimos, cabe desde logo reforçar que a empresa marroquina constituiu uma das grandes prioridades desse tempo.

No entanto, as diferentes operações militares no teatro norte-africano nem sempre correram como esperado, e os portugueses sofreram mesmo desaires importantes, destacando-se o de Mamora, que para Damião de Góis “foi a mor perda de gente, e munições de guerra que el rei dom Emanuel ouve em todo ho tempo de seu regnado” (*Crónica*, III:LXXVI).

Nessa ocasião ficaram cativos dos mouros até “muitas mulheres, mininos e outra gente”, sendo que um dos responsáveis pela tentativa falhada de instauração da praça fora Diogo Boytac, o qual “hia por mestre da obra da fortaleza” (idem), e que então liderava ainda o estaleiro do Mosteiro dos Jerónimos.

A este propósito, será interessante notar que, não obstante o triunfal e afirmativo portal sul, também os trágicos insucessos estão presentes no edifício, mais concretamente nas evocações das capelas iniciais, na entrada axial (poente).

Assim, passando o respectivo portal, de um lado encontra-se a capela antigamente dedicada ao prestigiado compatriota Santo António, que experimentara uma difícil passagem missionária no norte de África, tal como outros frades da Ordem Franciscana¹⁷.

Por seu turno, a capela oposta era dedicada a S. Leonardo – o patrono da libertação dos prisioneiros e cativos. A estátua desse santo, da oficina dos della Robbia, sobreviveu e encontra-se hoje no MNAA, denotando um S. Leonardo alusivo a Santo António, sublinhando-se deste modo a relação harmónica e complementar entre os dois altares (libertação espiritual e física)¹⁸.

A questão dos cativos (que englobava também os cadáveres portugueses sem sepultura cristã) era de facto de particular melindre, pois as campanhas de conquista e evangelização do Magrebe implicavam que muitos nacionais ficassem em poder dos mouros, como acima exemplificado (desaire de Mamora)¹⁹.

Em geral, os mártires de Marrocos eram até considerados uma referência moral de primeira grandeza, algo de visível no *Auto da Barca do Inferno*. Nesta embarcação todos iam entrando, excepto quatro cavaleiros que “morreram em poder dos mouros”, e que agora ao Diabo disseram: “Morremos nas Partes d’Alem, e não queirais saber mais”. Foram de seguida recebidos na barca destinada ao Paraíso, e assim termina a peça de Gil Vicente.

Ainda a este respeito é de notar como, nos Jerónimos, o próprio portal axial (adjacente às mencionadas capelas) apresenta as estátuas orantes de D. Manuel e D. Maria, sendo plausível que os monarcas também dirijam humildes súplicas pela libertação dos cativos e pela devolução dos cadáveres portugueses. Esta possibilidade é reforçada pelo facto de no mesmo portal se encontrar uma estátua do mais famoso de todos os prisioneiros – o “Infante Santo” D. Fernando de Avis, o qual, ainda antes da sua partida para Marrocos, dava particular importância ao tema, conforme se pode ler na respectiva crónica bio-hagiográfica²⁰.

A referida escultura encontra-se em relação simétrica com a de S. Vicente – outra referência das cruzadas, de início em Portugal continental (logo com D. Afonso Henriques), e depois também no Magrebe, tendo sido a sua imagem que flutuou triunfante em 1415, na alcáçova de Ceuta.

Como refere João de Barros logo no início da *Ásia*, o ancestral espírito cruzadístico prolongava-se agora de modo natural para Oriente, tornando-se a Índia numa espécie de segundo Marrocos, e Goa numa segunda Ceuta, literalmente conquistada aos muçulmanos para se tornar na sede deste novo e longínquo território²¹.

Assim, estas duas possessões ultramarinas estão intrinsecamente ligadas no grande mosteiro de Belém, que abençoava as naus:

“ Partimo-nos assi do santo templo
Que nas praias do mar está assentado,
Que o nome da terra, pera exemplo,
Donde Deus foi em carne ao mundo dado.”
(*Lus.*IV:87)

O desígnio dos que partiam era a consolidação e alargamento da Hespéria, o que se liga no monumento com as sistemáticas alusões a D. Manuel e a D. Maria, símbolos de uma pré-anunciada coligação ibérica e ultramarina que, afinal, se queria sobretudo um gigante respeitado no próprio contexto europeu²².

Como referiu Damião de Góis na primeira parte da *Crónica* do Venturoso (cap.LIII), O Mosteiro dos Jerónimos distinguia-se orgulhosamente como “hu dos grandes, e magníficos edifícios de toda a Europa”.

2014

¹ Veja-se por exemplo as *Metamorfoses* de Ovídio (ed. port. 2007), II:142-143 “Enquanto eu falo, a húmida noite já tocou com a meta colocada no litoral da Hespéria”; IV:627-628 “Tendo receio de confiar-se à noite, aterra nos confins da Hespéria, nos domínios de Atlas [noroeste africano]”; VII:324-325 “Três vezes [três dias] desatrelara Febo [Apolo, Sol] os cavalos ao mergulhar no rio da Ibéria, e pela quarta noite cintilam as radiosas estrelas”. Acrescente-se que, para os antigos gregos, a parte europeia da Hespéria abrangia ainda a Península Itálica; já para os romanos, o poente longínquo limitava-se por razões óbvias à Ibéria (isto para além do omnipresente noroeste africano).

² D. Manuel sublinhou o ideal imperialista ao associá-lo à renovação da própria dinastia (Avis-Beja), o que para ele correspondia a uma verdadeira refundação nacional (equiparando-se por isso a D. Afonso Henriques). Não obstante, em todo o caso deve ser realçada a importância particular de D. João II no lançamento de vários fundamentos políticos e mesmo simbólicos do imperialismo ultramarino, tomando por base precisamente a Hespéria.

³ Interpretação avançada por Rafael Moreira (cf. P. Pereira: *História da Arte Portuguesa*, vol.2, 1995, p.60).

⁴ Os frades de S. Jerónimo asseguravam o culto e a eterna homenagem fúnebre aos membros da casa real castelhana. Por exemplo, aquando do falecimento de Isabel de Castela (filha dos reis “Católicos” e primeira esposa de D. Manuel), foi a mesma sepultada num mosteiro dessa congregação (D. Góis, *Crónica de D. Manuel*, I:XXXII).

⁵ N. Maquiavel: *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, parte I, capítulos XII-XIV. Ainda a propósito do pragmatismo religioso português, ele consubstanciou-se grandemente no conceito de cruzada e evangelização, que em parte servia de pretexto para uma imposição armada na Índia, contornando assim o pouco interesse que os bens de troca lusitanos ali suscitavam.

⁶ Teria sido no alto da Pena de Sintra que D. Manuel avistara o regresso do primeiro navio da frota enviada à Índia. Apesar de situado no topo de uma serra, o convento da Pena apresentava uma forte interligação com a temática marítima.

⁷ Verificando os índices das quatro partes da *Crónica de D. Manuel* (D. Góis), depressa se conclui que, no total, a grande maioria é relativa a episódios ocorridos na Índia e em Marrocos.

⁸ Confirma-se por exemplo II:103, 108; III:99; IV:54-56; VII:60 (Tirintio=Hércules); VIII:61, 69. Em V:8 a Hespéria é estendida às ilhas de Cabo Verde. Ainda a propósito – IV:48-49 (Alcides=Hércules), 67; VI:1, 83; VII:14, 68-70; IX:21.

⁹ Veja-se I:31; III:17-21, 101; IV:61; VI:7, 48; VII:25; VIII:3, 45. Em X:139-140, Castela é mesmo considerada “amiga” e elogiada pela colonização das Américas, processo onde Portugal também participava. Em todo o caso, idealmente deveria haver sempre uma prevalência lusitana, e por isso Fernão de Magalhães é aí objecto de reparo.

¹⁰ Essa aliança ibérica era entendida como um “matrimónio” a celebrar de comum acordo, e nunca o resultado de conquistas militares. Por isso, do mesmo modo que Luís de Camões criticou o rei castelhano de Aljubarrota, o autor dos *Lusíadas* irá também censurar o português Afonso V pela campanha bélica no país vizinho (IV:57-58), sem embargo dos elogios pelas conquistas africanas, úteis para o projecto hespérico (IV:54-56).

¹¹ D. Manuel vivenciara esse problema aquando do falecimento do seu primogénito D. Miguel (1498-1500), herdeiro de todas as coroas ibéricas e respectivos domínios ultramarinos.

¹² Também o acordado matrimónio de D. Sebastião com uma infanta espanhola indicia que Filipe II pretendeu manter o português disponível para uma alternativa iberista, atendendo às referidas dificuldades sucessórias, que se iniciaram ainda antes da trágica morte do problemático Carlos.

¹³ Esta aspiração era inclusivamente antiga, pois já D. Manuel rivalizara com Maximiliano Habsburgo, apresentando-se o português como o defensor supremo da Cristandade. Ainda que o título de “imperador” estivesse formalmente reservado ao Habsburgo, D. Manuel foi-se insinuando junto da Santa Sé, onde procurava um reconhecimento similar, uma vez que a plataforma ultramarina portuguesa apresentava efectivamente um cariz global, que ultrapassava o estrito âmbito europeu do velho Sacro Império (o qual iria em todo o caso ampliar a sua esfera de influência, por via da respectiva associação a Espanha).

¹⁴ Cf. a *Crónica* de D. Góis (I:XLVII). A grande campanha só não ocorreu porque, reunida a armada, foi esta solicitada com urgência para auxiliar os venezianos contra os turcos, tendo D. Manuel aceitado esse pedido. Entretanto, nos anos subsequentes os Habsburgos consolidaram as suas pretensões ao trono espanhol (por intermédio de Joana a Louca e do filho Carlos, nascido em 1500 e que sobreviveria à infância). Isto pode ter contribuído para que D. Manuel se desinteressasse de liderar pessoalmente uma grande (e propagandística) cruzada militar ao estilo de Ricardo Coração de Leão ou de Frederico Barbarosa. Por curiosidade, note-se que a associação entre D. Sebastião e D. Manuel (contornando o apagado D. João III) é visível até no facto do Desejado ter igualmente um rinoceronte – o segundo na Europa após aquele que o bisavô Venturoso fizera passear em cortejos triunfais nas ruas de Lisboa, antes da oferta ao papa (D. Góis, IV:LXXXIV).

¹⁵ Após 1640, os revolucionários especificaram nos *Lusíadas* a resistência aos castelhanos, nomeadamente em Aljubarrota, estabelecendo um paralelo entre D. João I e D. João IV, assim como enaltecendo Nuno Álvares Pereira (que pela filha estava ligado à origem da Casa de Bragança). Não obstante, a obra de Camões tinha de facto um importante cariz iberista, ainda que de predominância portuguesa, insista-se.

¹⁶ De entre os vários significados em que se desdobra a célebre parede esculpida do Convento de Cristo, encontra-se também uma importante referência à questão hespérica, perfeitamente harmonizada naquela estrutura compósita.

¹⁷ Santo António ingressou na Ordem Franciscana após deparar-se com os mártires cristãos de Marrocos. Enquanto os franciscanos assumiram um papel mais activo no terreno, os eremitas de S. Jerónimo estavam dedicados à meditação e oração (o que explica o templo menor na parte posterior do grande e movimentado mosteiro). Ainda assim, os hieronimitas tiveram algum papel nas conversões (a partir da Metrópole), como se depreende de uma passagem da *Crónica de D.*

Manuel (I:LXVIII), onde se refere como Vasco da Gama, tendo capturado crianças muçulmanas que seguiam num navio inimigo, as mandou “fazer frades no mosteiro de Bethlem”.

¹⁸ Esta lógica parece também traduzir a combinação entre as obras de caridade da Misericórdia (obras do espírito e do corpo). De realçar ainda que na capela originalmente de S. Leonardo existe hoje uma antiga imagem escultórica de Santo António – na verdade uma característica fusão com a figura convencionada de S. Francisco, homenageando-se assim os dois religiosos em simultâneo. Estas mesclagens eram constantes, obrigando a uma perspectiva versátil sobre as obras artísticas da época.

¹⁹ O resgate dos cativos gerou até rivalidades entre algumas congregações, sendo neste contexto que se integrará a pintura *Adoração da corte celestial por Filipe II de Portugal [III de Espanha] e seu séquito*, exposta no MNAA (sobre esta obra cf. V. Serrão in *História da Arte Portuguesa*, vol.2, 1995, pp.489-490). Nela identificam-se Filipe II de Portugal e o avô Carlos V, sendo de estranhar a ausência de Filipe I de Portugal, o qual na verdade está integrado por fusão. Existem ainda outros elementos do maior interesse nesta pintura, que se destaca pelo engenho que encerra.

²⁰ Frei João Álvares: *Crónica do Infante Santo D. Fernando*, ed.1730, p.16: “... e para remir cativos dava [D. Fernando] muytas esmolos tão largamente; p.24: “Pelos cativos e [pelos] que andavão em perigos no mar e na terra, e atribulados, mandou fazer muytos sacrificios e oraçoens”.

²¹ A este propósito, nos *Lusíadas* veja-se II:51, que se poderia adequar perfeitamente aos objectivos que os portugueses desejavam em Marrocos com a tomada de Ceuta.

²² Em mais um exercício de sobreposições e compromissos, na parede esculpida de Tomar a grande fivela e o colar aludem também às insígnias da Ordem da Jarreteira, conferida a D. Manuel (D. Góis, III:XXIV), o que sublinha a importância dada ao reconhecimento por parte dos pares europeus.

A ESTÁTUA DO INFANTE-CRUZADO D. HENRIQUE

Paulo Martins Oliveira

Resumo: no Mosteiro dos Jerónimos, a Estátua de D. Henrique simboliza muito mais que a homenagem ao célebre infante, constituindo igualmente uma evocação compósita do desígnio cruzadístico nacional, que irá culminar com naturalidade no imperialismo adventício de D. Manuel.

A combinação de mensagens implicava frequentes sobreposições de identidades em certos retratos, os quais, em vez de constituírem verdadeiras e fidedignas representações individualizadas, eram antes personagens compósitas com um denso mas coerente valor alegórico.

Um desses casos é a Estátua do Infante D. Henrique, na coluna (mainel) que divide a entrada no grande portal sul do Mosteiro dos Jerónimos

A figuração guerreira reporta o jacente tumular no Mosteiro da Batalha, embora o rosto seja diverso, o que é explicável porque, em Lisboa, se faz uma combinação e homenagem recíproca de certas individualidades, formando pois uma imagem de síntese.

Em primeiro lugar, a Estátua representa então o infante D. Henrique enquanto cruzado, considerando que a expansão ultramarina tinha também esse cariz.

É aliás nessa perspectiva que João de Barros exalta o infante, como se verifica na *Ásia* (Primeira Década, I:II).

Numa segunda camada, a mesma representação escultórica simboliza o antepassado longínquo e homónimo conde D. Henrique, o qual foi distinguido enquanto cruzado por exemplo nos *Lusíadas* (III:25-27), como que profetizando a vocação do futuro país (assunto a retomar adiante).

Por enquanto atente-se que, na *Crónica de D. Afonso Henriques*, também Duarte Galvão refere que o conde D. Henrique andara sempre “na guerra dos Mouros” (cap.I), acrescentando que dele “descendem todos os reis, que até agora foram” (cap.II).

De facto, embora não se tratando igualmente de um monarca, este “santo Henrique” fora todavia a raiz da casa real portuguesa (*Lus.*VIII:9), e por isso é associável à terceira identidade sobreposta – a do poderoso infante D. Fernando de Viseu-Beja, conquistador de Anafé (Casablanca). Era nada menos que o pai do agora rei D. Manuel, sendo pois D. Fernando a raiz não coroada do novo tronco dinástico dos Avis-Beja, no advento do Quinto Império¹.

Como à frente se verá, o posicionamento da Estátua no portal também reforça o conceito subjacente de uma “raiz” dinástica.

Por seu turno, numa quarta acepção, é muito provável que a mesma Estátua reporte o homónimo D. Fernando de Avis, mais conhecido por Infante Santo.

De realçar que era este o “santo” que o infante D. Henrique mais venerava, sendo que o próprio túmulo do Navegador, na Batalha, era assinalado por uma pintura figurando o irmão mártir².

A Estátua nos Jerónimos parece assim integrar o infeliz cruzado de Tânger, representando um característico voto expiatório em nome do culposo infante D. Henrique³, por sua vez pai adoptivo do infante D. Fernando de Viseu-Beja, o qual era, como referido, o progenitor do agora monarca D. Manuel.

De realçar que o Venturoso ($\approx$ adventício, abençoado, messiânico) se auto-denominava de *Primus Rex*, ou seja, o primeiro dos Avis-Beja e da ordem imperial portuguesa. Por outras palavras, o maior monarca nacional de sempre.

Atá agora, o próprio D. Manuel parece não integrar ainda aquela Estátua compósita, a qual alude todavia ao *Primus Rex* original D. Afonso I, também ele cruzado de apelido henriquino⁴.

A escultura no mainel dos Jerónimos é portanto uma homenagem combinada à fundação e evolução nacional pré-adventícia ($\approx$ Antigo Testamento), que iria culminar na refundação do país enquanto Império de Cristo, verdadeiramente universal⁵.

Por isso, àquela Estátua (que resume os antecedentes), o Venturoso dá literalmente a sua bênção, no papel de apóstolo João, no mesmo portal sul.

Note-se a este propósito que Duarte Galvão, nos seus elogios a D. Manuel, considerava que agora se vivia “outra quasi segunda Pregação dos Apóstolos”⁶, deixando subentendida a recriação e consumação do Novo Testamento, sob égide lusitana.

Para mais, João era o discípulo favorito de Cristo (Jo.13:23, 21:20), o que ajuda a compreender o nome do príncipe herdeiro D. João⁷, o qual nascera após o falecimento do primogénito D. Miguel, que por sua vez evocava o principal arcanjo e tenente do Messias.

No topo do portal, é assim também D. Manuel quem traja as vestes e dá as feições-chave ao arcanjo⁸, assumindo em nome de Cristo o encargo de custódio do reino e da fé universal⁹.

O monarca apresenta-se pois na forma de um superior cruzado celeste, em conjugação hierárquica vertical com o cruzado terreno – precisamente a chamada “Estátua do Infante”.

Uma lógica semelhante (embora no sentido horizontal) pode ser observada no Convento de Cristo, onde os respectivos tenentes terrenos se encontram em associação hierárquica e simétrica com os tenentes celestes (arcangjos).

Nessa mesma parede de Tomar verifica-se ainda como, em sobreposição de significados, a grande fivela evolui para a cadeia (colar), expressando a ascensão messiânica do duque D. Manuel ao trono dinástico¹⁰.

Deste modo, tornando aos Jerónimos e às representações do infante e do arcanjo, é possível visualizar o mesmo conceito evolutivo, onde um não príncipe ascende pela divina providência à dignidade suprema (por intermédio da Virgem e de Cristo, no centro do percurso), ficando portanto implícito que a dita Estátua do Infante simboliza também D. Manuel.

Assim, na base desse portal sul, o Venturoso está mesclado (entre outros) com o seu pai D. Fernando de Viseu-Beja, lembrando a solução implementada na parede esculpida do Convento de Cristo. Em ambos os edifícios fica patente uma ideia de “raiz”, que no caso dos Jerónimos irá florescer na imagem de um D. Manuel celeste, por associação ao arcanjo Miguel¹¹.

Do mesmo modo, no Prólogo da *Crónica de D. Afonso Henriques*, Duarte Galvão aclamava D. Manuel como o “grande emflorcer de vossos Antepassados”, ligando-o não só ao pai D. Fernando de Viseu-Beja, mas sobretudo a toda a linhagem iniciada com o rei fundador, ou mais precisamente com o respectivo pai, o conde D. Henrique.

Caracterizando-se pela sua polivalência, a Estátua do Infante faz parte de um intrincado sistema que, entre outros aspectos, começa por celebrar a vocação e o desígnio cruzadístico de Portugal – país fundado precisamente nessa luta (Batalha de Ourique), ganhando agora a nação outro estatuto com o Venturoso.

Veja-se a este propósito a *Ásia* de João de Barros, onde logo no capítulo inicial é destacada a “continua guerra” aos mouros, “donde podemos afirmar que esta casa da coroa de Portugal está fundada sobre o sangue de martires, e que martires a dilatam e estendem por todo o universo [≈ esfera armilar]; se este nome [de mártires] podem merecer aquelles que militando pola fé offerecem suas vidas a deos em sacreficio [≈ Infante Santo], e dotam suas fazendas a sumptuosos templos que fundáram. Como vemos que fez dom Afonso Anriquez primeiro fundador desta casa real [≈ D. Manuel, enquanto refundador], e o conde dom Anrique seu padre [≈ D. Fernando de Viseu-Beja] e toda a nobreza e fidalguia que os seguia nesta confissam e defensam da fé, da qual verdade são testemunho muy dotados e magnificos templos deste reyno [≈ Jerónimos]”.

O resto do capítulo é igualmente da maior importância, mesmo porque se faz a ponte natural para o infante D. Henrique.

Como também se destaca noutro lugar da Primeira Década da *Ásia* (IV:XII), o Navegador fora quem originalmente fundara o templo de Belém, o qual D. Manuel recriava agora numa perspectiva imperial, assumindo-se o monarca “como imitador deste sancto¹² e catholico avoengo [i.e. o avô D. Henrique]”.

De facto, enquanto pai adoptivo de D. Fernando de Viseu-Beja, o infante D. Henrique era “avô” de D. Manuel, percebendo-se que existe no portal uma elaborada relojoaria simbólica executada com grande precisão, sendo a Estátua do Infante uma peça da maior importância.

Note-se contudo uma certa ingenuidade de João de Barros (ou talvez um conveniente propósito laudatório), quando no último capítulo citado acrescenta: “E foy el rey dom

Manuel tam magnanimo na gloria da edificação deste templo de Belem, que tomou para o logar de sua [própria] imagem e da rainha dona Maria sua molher a porta mais pequena fronteira [axial] ao altar mór; e mandou por a imagem daquele excelente principe [≈ infante] dom Anrique na porta travessa por ser mais principal em vista, armado como oje aparece sobre a coluna do meyo”.

Na verdade, e conforme referido parágrafos atrás, é o triunfante D. Manuel quem domina no grande pórtico sul, no papel do arcanjo-general. Como também se observa em Tomar, o Venturoso revelava assim um peculiar sentido de humildade.

Concluindo, os temas intersectam-se nesse portal fronteiro ao Tejo, em particular na há muito intrigante Estátua de D. Henrique, a qual representa um dos bons exemplos da versátil polissemia com que eram estruturados vários retratos, fazendo-se então predominar o elemento intelectual e alegórico sobre o meramente realista.

2014

¹ O infante D. Fernando de Viseu-Beja era pois o “Jessé” do novo ramo dinástico, assim surgindo no Convento de Cristo (mesclado com o próprio D. Manuel), enquanto elo e sustentáculo da fé. Já a mãe do monarca, D. Beatriz, pode ser encontrada no papel de Santa Helena (*Missal Rico*, fl.165r; a figura à direita parece simbolizar D. Fernando de Viseu-Beja). Santa Helena era a mãe do imperador Constantino, uma das conotações do próprio D. Manuel, que por sua vez surge nesse missal (fl.1r) na figura de um David músico. Sobre o interesse de D. Manuel pela música cf. a respectiva *Crónica* por D. Góis (IV:LXXXIV): “Foi mui musico de vontade...” etc.). No *Colectário de Santa Cruz* (n.º68) D. Manuel/David surge acompanhado por Isaías, que profetizou o advento de um Emanuel. Relativamente à identificação de David como D. Manuel, cf. H. Augusto Peixeiro: “Um missal iluminado de Santa Cruz” in *Oceanos*, n.º26, 1996, pp.60, 69-70 (e respectivas notas).

² Segundo a descrição de Frei Luís de Sousa: “No terceiro [túmulo, do próprio Navegador] fez o infante dom Anrique pintar o infante D. Fernando, porque o tinha por martyr, e com elle erão todas as suas devações” – in *História de S. Domingos*, 2.º vol., 1866, p.273; transcrito in A. Belard da Fonseca: *O Mistério dos Painéis*, 5.º vol., 1967, p.210.

³ Na sequência de uma operação militar mal organizada, D. Henrique teria graves responsabilidades no trágico destino do irmão mais novo D. Fernando de Avis.

⁴ Esta designação manuelina de *Primus Rex* é identificável em Santa Cruz de Coimbra, onde se encontra o túmulo de D. Afonso Henriques, estabelecendo-se um elo directo entre os dois monarcas fundadores (respectivamente do reino e do império).

⁵ O conceito de “universal” deve ser aqui entendido de modo efectivo, reportando aliás o simbolismo da esfera armilar manuelina. A Terra encontra-se ao centro, circundada por todas as esferas sobrepostas da “máquina divina”.

⁶ D. Galvão: *Prólogo da Crónica de D. Afonso Henriques*, p.29 [ed.1726].

⁷ Não será contudo a única razão, devendo-se também considerar a evocação a S. João Baptista (vejam-se as estátuas de D. Maria e do Baptista no portal axial dos Jerónimos, e o retrato pintado do príncipe D. João com o homónimo Baptista, no MNAA). Acrescente-se que é provável que a Estátua do Infante, numa solução de compromisso, integre ainda a figura de D. João I – o cruzado conquistador de Ceuta e o primeiro a investir efectivamente na epopeia ultramarina (também um precursor de D. Manuel, mesmo porque ambos não tinham nascido para reinar). Assim, não será de excluir que o nome do próprio príncipe D. João possa homenagear quer D. João I, quer em geral o primeiro grande ciclo da monarquia portuguesa, que para D. Manuel ia desde as origens da nacionalidade até 1495. Também o infante D. Henrique fazia parte dessa ilustre primeira fase, tendo o Venturoso homenageado o Navegador no baptismo de um dos novos infantes, nomeadamente aquele que viria a ser o cardeal-rei D. Henrique. Em todo o caso, e independentemente da inclusão de D. João I na Estátua do Infante, importa neste texto realçar o carácter polissémico da escultura em questão.

⁸ Subsidiariamente, o mesmo arcanjo deverá representar também o herdeiro D. João, o qual foi por várias vezes figurado enquanto versão rejuvenescida (ou até miniaturizada) do pai D. Manuel. Entre vários exemplos veja-se, de Jorge Afonso e Álvaro Pires, a pintura *Cristo e o Centurião*, onde D. Manuel (o centurião) está secundado por um jovem (com a bandeira) que simboliza o príncipe e sucessor D. João, num característico exercício que encontra paralelo noutros artistas (Botticelli, etc.).

⁹ D. Manuel fez instituir uma missa diária no Mosteiro da Batalha, celebrando S. Miguel como o arcanjo custódio (guardião) do reino. Em breve, o “Anjo Custódio” ganharia autonomia enquanto *alter ego* de S. Miguel, o que explicará a duplicação que se encontrava na empena de Santa Cruz de Coimbra. Neste último caso, os dois anjos deverão simbolizar quer os tumultados D. Afonso Henriques e D. Sancho I, quer igualmente o *Primus Rex* D. Afonso Henriques (≈ Antigo Testamento português, metropolitano e preparatório) e o *Primus Rex* D. Manuel (≈ Novo Testamento português, imperial e universalista). De acrescentar ainda que já anteriormente o duque Filipe III o Bom, soberano da Borgonha e Flandres, se fizera representar transfigurado em S. Miguel (*Juíço Final* de Rogier van der Weyden, Beaune).

¹⁰ Cf. “A versatilidade manuelina de Tomar” in *Três estudos sobre arte portuguesa* (online), Acrescente-se ainda que a relação entre o tenente terreno e o celestial é também visível da Torre de Belém (cf. *A síntese de Belém*, online).

¹¹ Um exercício similar observa-se num conhecido fólio da *Crónica de D. Fernando* (filho de D. Sancho I), onde domina uma grande árvore com a legenda inferior “Tronco do conde Dom Anrique”. Na base surge figurado D. Afonso Henriques (≈ Estátua do Infante), sendo que, nesta iluminura do século XVI, o tronco principal vai culminar em D. Afonso II, ainda que os verdadeiros homenageados estejam numa ramificação no topo central: D. Fernando e sobretudo D. Pedro, os quais, tal como o apartado D. Henrique, eram filhos de D. Sancho I. Pretendia-se assim homenagear os infantes homónimos D. Pedro e D. Fernando (filhos de D. João I), lembrando aliás a representação no chamado “painel do arcebispo”, no políptico de Nuno Gonçalves. Isto reforça que as questões profundas de Alfarrobeira se prolongavam muito para além da morte de D. Pedro de Coimbra.

¹² Note-se que, como acima referido, também o conde D. Henrique mereceu o epíteto de santo, neste caso nos *Lusíadas* (VIII:9).

A CONFIGURAÇÃO DA TORRE DE BELÉM

Paulo Martins Oliveira

Resumo: constituindo muito mais que um edifício de cariz militar, a Torre de Belém distingue-se igualmente como uma elaborada construção simbólica, que associa diferentes elementos para sintetizar a natureza e a missão de um povo e do seu providencial monarca.

A lógica criativa que se observa em pinturas e esculturas do Renascimento pode ser igualmente encontrada em monumentos como a Torre de Belém (1514-1519)¹. De facto, também este edifício revela um intelectualismo baseado na sobreposição harmonizada de camadas de significado, permitindo combinar mensagens autonomizadas.

Neste contexto, identifica-se até um sistema comum e complementar que associa os principais monumentos então construídos ou reformulados, incluindo o Convento de Cristo, o Mosteiro dos Jerónimos e a própria Torre de Belém.

Essa filosofia partilhada vai mais além que o discutido programa decorativo manuelino, assentando na verdade numa complexa engenharia simbólica, feita de soluções de compromisso que se traduzem em dinâmicos desdobramentos de significado.

Por exemplo, na célebre janela do Convento de Cristo, os polémicos elementos naturalistas reportam afinal, em simultâneo, o mar e a terra², numa ambivalência que se vai reflectir na configuração da distante Torre de Belém³.

Deste modo, o igualmente famoso edifício ribeirinho simboliza ao mesmo tempo o elemento continental (evocando a torre de menagem de Beja) e o elemento oceânico (na sugestão de navio, dada sobretudo pelo baluarte horizontal fronteiro)⁴.

Esta associação entre a terra e o mar expressava o desígnio cruzadístico português, do qual se encontram ecos nítidos por exemplo nos *Lusíadas* – obra que recuperou o programa manuelino a vários níveis.

Nessa lógica, estando Portugal no limite poente do mundo antigo (Hespéria)⁵, o país marcava o sítio “onde a terra se acaba e o mar começa” (*Lus.*III:20), e foi por essa via oceânica que os seus navegantes acrescentaram “novos mundos” àquele conhecido desde sempre.

Esse projecto era espiritualmente guiado por um ideal evangelizador e ecuménico que deveria dar continuidade à reconquista cristã, já concluída no território metropolitano: “E assi, não tendo a quem vencer na terra, vai cometer as ondas do Oceano” (IV:48).

Ao subir ao trono, D. Manuel aprofundou esta lógica e foi conquistar o “mar largo”, como forma de cumprir a obrigação que lhe ficara de seus antepassados (cujo intento foi sempre acrescentar a terra cara), como se lê nos *Lusíadas* em IV:66-67, e cujo conceito fundamental se repete aliás ao longo da obra, cujo título evoca um povo entre a terra e o mar⁶.

Também em Duarte Galvão se encontra uma lógica idêntica, nomeadamente quando elogiou ao Venturoso a “perseverante devação, e cuidado, em proseguir, e obrar por mar, e terra, guerra contra os mouros”⁷.

A Torre de Belém sintetiza essa saída do território ancestral para, através das ondas, adquirir e cristianizar novas terras, respeitando uma missão sagrada também conhecida por Quinto Império⁸.

O inimigo muçulmano era o grande adversário dessa tarefa ecuménica, o que realçava a importância operativa e simbólica do Magrebe⁹. Por isso, tal como a fachada maior dos Jerónimos, também a “nau” (Torre de Belém) se encontra apontada a sul¹⁰.

Neste contexto, o simbolismo do monumento ribeirinho é particularmente subtil e elaborado, pois combina a primitiva cruzada metropolitana ($\approx$ torre de menagem de “Beja”) e a actual missão ultramarina ($\approx$ baluarte horizontal, “nau”).

Por outras palavras, está-se perante uma torre continental que se metamorfoseia em navio oceânico.

Fica aqui sintetizada a transição do próprio país, o qual, da primeira fase da monarquia (fundada por D. Afonso Henriques), evoluía de modo adventício para uma nova etapa, verdadeiramente imperial e liderada pelo *Primus Rex* D. Manuel, venturoso pela graça de Deus.

Esta progressão nacional está aliás também inscrita na relação entre as estátuas do Infante e do arcanjo S. Miguel, na fachada maior do Mosteiro dos Jerónimos, conforme referido noutro lugar¹¹.

Reforçando a ligação entre os dois monumentos vizinhos, importa também notar como a Torre de Belém expressa uma outra evolução, esta especificamente relativa ao próprio D. Manuel – o duque de Beja que, pela divina providência, ascendeu ao trono e assumiu o papel de grande cruzado da Fé¹².

Isto realça o motivo pelo qual foi seleccionada a torre de Beja para modelar a parte posterior do monumento lisboeta, simbolizando a origem do messiânico D. Manuel, que evoluirá ele mesmo para um desígnio imperialista, construído sobre as rotas marítimas (i.e. a parte fronteira do edifício, sugestiva de uma nau).

Em conclusão, a Torre de Belém é portanto uma solução de compromisso que une e harmoniza dois elementos distintos, e que em última análise fazem coincidir um monarca com o destino do seu povo.

¹ Quanto à cronologia, nomeadamente a propósito do início dos trabalhos (1514), é coerente a dedução que Reynaldo dos Santos extrai dos documentos – confira-se *A Torre de Belém*, pp.39-40, 58-59, 77-78. Relativamente à data de termo, deverá ser considerado o ano de 1519 como referência, uma vez que Gaspar de Paiva passou então a habitar e a dirigir o edifício já funcional, sendo que uma finalização definitiva afigura-se no mínimo dúbia (cf. p.44, nota 3 – a informação desta nota é de facto importante, embora a interpretação de Reynaldo pareça menos consistente neste particular).

² Os principais intérpretes dessa polémica foram Reynaldo dos Santos (leitura marítima) e Paul-Antoine Evin (leitura terrestre). Sobre esta questão veja-se *A arte do Renascimento e o renascimento da Arte*, vol.1, 2004, p.174 (notas 502 e 503); e *Reynaldo dos Santos – a cultura artística e a regeneração nacional*, 2010, p.170.

³ Para mais sobre a conexão entre o Convento de Cristo e a Torre de Belém, veja-se *A Síntese de Belém* (online).

⁴ Em todo o caso, a própria “torre de menagem” evoca o “castelo” dos navios, ou seja, a parte posterior e mais elevada. A ideia de nau é ainda reforçada pelo facto de o monumento estar rodeado de água, e também de bocas-de-fogo à maneira dos navios de guerra.

⁵ Cf. o estudo *A Hespéria e os Jerónimos* (online).

⁶ Sobre a ligação entre o “mar e a terra” veja-se por exemplo I:15, 28, 52, 80, 106; II:48; IV:14; V:14, 42; VI:27, 85; VIII:78; IX:86; X:90-91. Mais especificamente quanto à vocação marítima dos portugueses – “gente marítima de Luso” – veja-se I:42,62; II:21; IV:84; X:142. Sobre o simbolismo do Tejo e de Belém (relacionando-se indirectamente com a Torre), confira-se por exemplo X:10, 12, 37.

⁷ D. Galvão: Prólogo da *Crónica de D. Afonso Henriques*, p.29 [ed.1726].

⁸ Embora o conceito já então existisse, no século XVI ainda se procuravam em Portugal sinónimos para o “Quinto Império”, isto porque a dignidade imperial estava formalmente reservada ao eixo germano-austriaco. Neste contexto, uma das alternativas era a designação: “rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África, senhor da Guiné, da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia” ($\approx$ imperador).

⁹ No estudo *A Hespéria e os Jerónimos* releve-se a importância do Magrebe na construção de uma grande potência ocidental ibero-marroquina, ligando as duas “Colunas de Hércules”.

¹⁰ Atente-se que numa perspectiva focada na Torre de Belém, existe aqui uma componente térrea e outra marítima. Contudo, ao alargar-se o horizonte naquela zona geográfica, o elemento térreo passa a ser representado pelo Mosteiro dos Jerónimos (e pela Capela de S. Jerónimo), enquanto o marítimo é dado pela Torre de Belém, que assume ainda mais o papel de nau (veja-se em nota anterior como a sua torre vertical corresponde ao “castelo” de um navio).

¹¹ Cf. o estudo *A Estátua do Infante-Cruzado D. Henrique* (online).

¹² A mesma lógica verifica-se no Convento de Cristo, cf. “A versatilidade manuelina de Tomar” in *Três estudos sobre arte portuguesa* (online).

A SÍNTESE DE BELÉM

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Na Torre de Belém sintetiza-se a célebre e mais complexa parede esculpida do Convento de Cristo, sendo tal associação reforçada pelos laços familiares que uniam os respectivos edificadores.

Acerca da chamada “Arte Antiga” (da Idade Média ao século XIX), um dos principais aspectos a ter em conta relaciona-se com a adaptação de obras, nomeadamente quando uns artistas reformulavam as soluções de outros.

Se nuns casos o objectivo era o de densificar a proposta original (por exemplo num contexto de rivalidade), noutras situações visava-se o oposto, isto é, obter uma imagem sintética, frequentemente com objectivos elogiosos quanto ao primeiro trabalho.

Este é o caso da Torre de Belém, em concreto na sua face posterior (norte), onde Francisco de Arruda abreviou a recém-finalizada grande parede esculpida do Convento de Cristo, em Tomar, que estivera a cargo do irmão mais velho Diogo de Arruda (que igualmente poderá ter colaborado na empreitada de Lisboa).

Deste modo, a simetria original entre os quatro arautos-de-armas (tenentes terrenos) e os três arcanjos (tenentes celestes) irá ser simplificada na Torre através do contraponto entre S. Vicente (tenente terreno) e o arcanjo S. Miguel (tenente celeste), acompanhados por secções de troncos arbóreos que evocam o desenvolto esquema de Tomar.

No Convento de Cristo, os extremos haviam sido marcados por duas árvores colossais, que darão lugar em Lisboa a duas guaritas cilíndricas. A mesma lógica verifica-se na base da Torre, onde um nó (mais simples que o de Tomar) une também os domínios terreno e celestial, ao passo que o balcão remete para a célebre janela do Convento.

Por seu turno, as simbólicas oito bóias são substituídas por sete escudos inteiros acrescidos de duas metades nos limites (= 8), todos eles com a Cruz de Cristo que também se destaca em Tomar, ainda que aqui isolada ao centro e encimada por um óculo que, agora na Torre, terá correspondência a um vão semi-circular, atrás da linha de escudos.

A grande diferença entre as duas faces dos monumentos será a ausência, no edifício ribeirinho, do carvalho bifurcado que envolve a janela tomarense, o que é explicável quer pelo cariz funcional e militarista da Torre¹, quer pelo facto de no trono de S. Pedro já não se encontrar um papa Rovere.

Não obstante, e em termos gerais, é possível relacionar as duas faces, que são assim familiares, tal como os respectivos mestres.

2014

¹ De sublinhar todavia que este monumento apresenta também um carácter acentuadamente simbólico.

A TERRÍVEL TORRE DE BELÉM

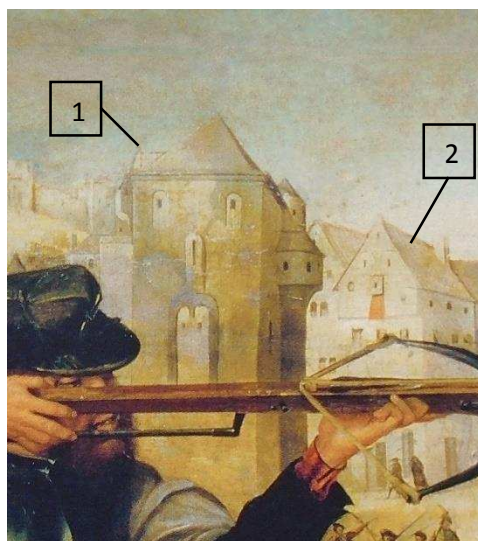
Paulo Martins Oliveira

“Os pintores tomam as liberdades dos poetas e dos loucos”

Paolo Veronese (1528-1588)

Em primeiro lugar importa realçar que os artistas, com diferentes motivações e objectivos, modelavam nas suas obras elementos sarcásticos, por vezes sugestões de faces¹.

Neste contexto antropomórfico, não era raro aproveitar-se a figuração de edifícios, como se observa por exemplo no *Martírio de S. Sebastião* (Gregório Lopes), onde com certo humor se reforçou a expressividade da cena subjacente².



det.

Neste outro exemplo (*A Apanha do Maná*), Francisco Henriques modelou a cabeça de um cão (virada à direita, sendo até visível parte da dentição), obedecendo a códigos simbólicos muito precisos e partilhados por outros artistas, nomeadamente da sua Flandres natal.



det.



Sendo relativamente comuns esses antropomorfismos e zoomorfismos de edifícios em pinturas (veja-se Bruegel, por exemplo), é também interessante verificar como na própria arquitectura se introduziam subtilmente tais artifícios, que pelo inesperado passam despercebidos.

Em Portugal, isso observa-se por exemplo em Coimbra (Santa Clara-a-Velha; Santo António dos Olivais), ou ainda no Convento de Tarouca, entre outros casos. Já em Itália, note-se aqui o Castelo de Sant'Angelo, talvez o principal símbolo arquitectónico do antigo militarismo papal, sob a égide do arcanjo guerreiro.



det.

Alguns destes exercícios assemelhavam-se aos elementos escultóricos dissuasores e ameaçadores que se colocavam em monumentos medievais, como que guardando esses espaços.

De volta a Portugal, a Torre de Belém será ainda mais expressiva, pois para além de salvaguardar o grande mosteiro vizinho, encontra-se orientada a sul, prometendo a subjugação de todo o Magrebe e a derrota definitiva dos mouros³.

Na fachada sul da Torre, e mesmo descartando as intervenções oitocentistas⁴, é possível discernir a face coroada de um temível Venturoso, que assim reforça o seu papel enquanto Custódio ($\approx$ S. Miguel) da Cristandade.



det.

De notar que o nome bíblico Emanuel, por significar “Deus está connosco” (Mt.1:23), era um antigo grito cruzadístico, sendo agora adaptado para exaltar o praticamente homónimo D. Manuel, líder messiânico dos novos guerreiros de Cristo.

Contudo, por seu turno, essas criações artísticas tinham ainda frequentes conotações subversivas, sendo possível vislumbrar na mesma “face” da Torre uma típica dimensão caricaturesca, pela qual os artistas livres-pensadores satirizavam o pretensiosismo dos poderosos. Em todo o caso, operando sempre na ambiguidade, tinham a primeira leitura como justificativo e salvaguarda, nomeadamente a imagem de um Manuel/Emanuel guerreiro.

Refira-se a título comparativo que, em pleno Vaticano, Rafael pintou um exercício ambíguo com algumas similitudes, reforçando que os fundamentos que circulavam nesses grandes centros artísticos eram bem conhecidos em Portugal.

De facto, o Humanismo apresentava um cunho muito particular, pois era feito de alta cultura e prudente diplomacia, mas também de ironia vernácula e até de excentricidade louca, como Erasmo estão a advogar no seu famoso *Elogio*.

Disponibilizado para consulta
Setembro de 2015

NOTAS

¹ Veja-se *Os Demónios de Arte* e *Os Demónios de Nuno Gonçalves*.

² O verdadeiro alvo do besteiro é o arqueiro à direita, com objectivos que antecipam até um interessante esquema de Caravaggio.

³ Constituindo uma solução de compromisso, o monumento ribeirinho metamorfoseia-se de torre de menagem em conquistador navio oceânico (cf. *A Configuração da Torre de Belém*). Sobre a importância do noroeste africano veja-se *A Hespéria e os Jerónimos*.

⁴ Compare-se com a gravura de Dirck Stoop (1662), ou com a de Tomás José da Anunciação (1845), esta já nas vésperas de um grande restauro do monumento, e realizada segundo um daguerreótipo. De notar que outras representações antigas não são precisas, mas antes ilustrações trabalhadas e compostas a partir de esquiços impressivos e anotações sumárias (ou mesmo de simples memória), o que aliás não era de todo raro.

AS CAMADAS SIMBÓLICAS DA CUSTÓDIA DE BELÉM

Paulo Martins Oliveira

Inserindo-se na lógica artística do seu tempo¹, a Custódia de Belém deve ser interpretada em vários planos sobrepostos, nomeadamente:

1. Os apóstolos em torno de uma coluna de luz (cilindro de cristal, ou viril), que começa por representar a Ascensão de Cristo ao Pai (figurado no topo). Uma transição similar do mundo visível para o invisível encontra-se por exemplo na Ascensão do *Retábulo da Paixão de Cristo da Sé de Évora*, também no *Retábulo da Sé de Viseu*, ou ainda no conjunto pictórico da Charola de Tomar, sendo que nestes casos ainda se observam os pés de um Cristo que desaparece nos céus.
2. Os apóstolos recebendo agora as inspiradoras (iluminadoras) línguas de fogo, que lhes permitiriam difundir a Fé pelo mundo. Por um lado, existe assim uma relação lógica entre o vidro “luminoso” e a pomba do Espírito Santo (estrategicamente também figurada na Custódia); e por outro lado nota-se uma continuidade natural entre a Ascensão e o Pentecostes, sendo que em ambos os casos a “luz” (o cristal) substitui a pessoa corpórea de Cristo (Jo.12:46). Trata-se de um aspecto fundamental relativo à Fé dos cristãos, ou seja, o acreditar-se em algo que escapa aos sentidos.
3. Na época dava-se grande importância à combinação entre a Vida Contemplativa e a Activa. Na Custódia, a primeira é inerente à contemplação (pelos discípulos) da subida de Cristo aos céus, enquanto a segunda está subjacente ao utilitário Pentecostes, que marca o início da evangelização do mundo pelos apóstolos (e seus sucessores, até D. Manuel).
4. A Ascensão implica uma despedida de Cristo, e o Pentecostes um reencontro com o Seu espírito inspirador, equiparado a uma iluminação (Jo.14:18-20).
5. A noção de reencontro é enfatizada através dos conceitos da eucaristia e da transubstanciação, nomeadamente quando colocada a hóstia consagrada (Corpo de Cristo)². A Custódia

de Belém revela-se assim bastante versátil e coerente em termos de significado, com ou sem a hóstia.

6. Na mesma peça sublinha-se o conceito de reencontro enquanto promessa e recompensa para os verdadeiros crentes que, no Fim dos Tempos, se reunirão na Jerusalém Celeste, a qual “não precisa do Sol ou da Lua para a alumiar. A glória de Deus [Pai] ilumina-a e a sua lâmpada é o Cordeiro [Filho]” (Ap.21:23).

7. Reforça-se pois o simbolismo do elemento de cristal enquanto “lâmpada” iluminadora de Cristo. Por seu turno, isto explica melhor o facto de os indivíduos ajoelhados estarem descalços, ou seja, mortos e ressuscitados (por sobreposição ao papel de discípulos humildes).

8. Nesta representação paradisíaca, a Custódia de Belém concilia a humilde luz branca (Bernardo de Claraval) com a exuberante e rica Jerusalém Celeste (abade Suger).

9. A referida Jerusalém Celeste será composta por uma parte urbanística/arquitectónica, e por outra ajardinada³. Na metade superior da Custódia predomina a vertente edificada, e na base a dimensão naturalista.

10. A relação entre essas duas partes introduz uma evolução vertical ($\approx$ Ascensão) do Éden original (base, alfa, Génesis, Antigo Testamento) para a Jerusalém Celeste (topo, ómega, Apocalipse, Novo Testamento), realçando-se a unidade e coerência das Escrituras.

11. A base naturalista também representa o quotidiano mundo terreno, enquanto ponto de partida, havendo então que penosamente ascender ao mundo superior (através da luz inspiradora de Cristo).

12. Neste contexto, o simbolismo do caracol (na base) reporta o lento e difícil esforço de “ascensão” dos fiéis em geral⁴.

13. Este caminho ascensional culminará, na Jerusalém Celeste, com os eleitos a poderem provar da Árvore da Vida (imortalidade), com a qual finaliza a própria Bíblia (Ap.22:19-21). A Custódia sugere assim o perfil estilizado de uma árvore.

14. Na peça está igualmente representada a cena da Anunciação (nas duas figuras menores que flanqueiam o círculo dos apóstolos), enfatizando-se a ideia de promessa e de reencontro, uma vez que o futuro nascimento de Cristo era também associado à Sua própria ressurreição (Jo.16:20-22).

15. A mesma cena da Anunciação celebra a descendência de D. Manuel (vejam-se as cronologias), assegurando-se a continuidade do ciclo imperial inaugurado pelo Venturoso⁵.

16). Ao topo, a Custódia apresenta simbolicamente D. Manuel ($\approx$ Pai) como um conciliador e unificador da nobreza lusitana ($\approx$ apóstolos), permitindo que o país iniciasse a etapa imperial da sua História. Neste âmbito, D. Manuel é associável ao Imperador Clarimundo, i.e. a claridade/luz do mundo (personagem literária criada por João de Barros).

17. Simbolicamente figurado no topo, e aí segurando a orbe imperial, D. Manuel apresenta-se alegoricamente como um imperador alternativo ao primo e rival Maximiliano Habsburgo. Do mesmo modo, os nobres portugueses reunidos em círculo correspondem aos Eleitores do Sacro Império (que por sua vez eram a versão secular dos cardeais, os quais por seu turno ocupam formalmente o lugar dos apóstolos originais).

Em suma, este fruto artístico do génio de Gil Vicente deve ser entendido como uma peça cuidadosamente desenhada para sintetizar diferentes assuntos teológicos, relacionados com o desaparecimento físico de Cristo e respectiva substituição quer pela hóstia, quer pelo luminoso Espírito Santo, que conduzirá os fiéis de um estado inferior para a resplandecente e redentora Jerusalém Celeste.

Ao mesmo tempo, e sempre desdobrando os mesmos elementos visuais, a Custódia de Belém exalta D. Manuel como o líder secular da Idade do Espírito Santo, ou seja, aquele que trará paz à nação e concórdia ao mundo, sendo portanto o genuíno Imperador da Cristandade.

Disponibilizado para consulta

Setembro de 2015

NOTAS

¹ Sobre essa versatilidade vejam-se estudos anteriores (e.g. *A Última Ceia de Leonardo e as três camadas*, ou *A configuração de Torre de Belém*, por exemplo).

² Acrescente-se que muitas custódias, em vez do cilindro, apresentam antes uma abertura circular, frequentemente rodeada por raios que insinuam o Sol (luz de Cristo $\approx$ Apolo, *Juíço Final* de Michelangelo). Esse círculo também simboliza e adaptava-se a uma hóstia, ou seja, o Corpo de Cristo, inserindo-se na mesma lógica compósita do cilindro de cristal (substituição do verdadeiro corpo por um símbolo iluminado pelo Espírito Santo; a propósito, vejam-se igualmente os painéis centrais superior e inferior da *Retábulo de Gand*, onde no altar aí figurado o corpo é substituído por um cordeiro ($\approx$ custódia). A relação entre corpo e luz conhece outros exemplos interessantes na arte europeia, caso do *Retábulo Bladelin/Middelburg*. Aqui, o inspirador Sol com o Menino (volante direito) também alude ao Pentecostes, introduzindo-se a Ressurreição (renascimento) de Cristo bem como a promessa de reencontro no Fim dos Tempos.

³ A suposta decoração vegetalista da arquitectura gótica é na verdade o resultado da fusão entre essas duas vertentes (edificação+jardim), desempenhando por isso um importante papel simbólico. Confirmam-se os capítulos introdutórios de *A Janela de Tomar*.

⁴ O caracol era já um símbolo medieval que aludia a esse lento e difícil esforço de elevação. Uma variante deste conceito evolutivo é o labirinto simbólico colocado logo à entrada ($\approx$ base, ponto de partida) de alguns templos medievais. A propósito da Custódia aqui em análise, note-se que a respectiva base apresenta elementos que, por seu turno, são já propriamente paradisíacos, ligando-se à camada simbólica do Éden original. Assim, os diferentes pormenores devem ser decompostos e associados às respectivas camadas interpretativas. A mesma lógica verifica-se ainda na “decoração” de livros e documentos da época.

⁵ Com toda a probabilidade, a encomenda da Custódia também visava celebrar o nascimento de D. João (III), observando-se que a importância da descendência irá estar igualmente em destaque no programa iconográfico da Janela manuelina de Tomar. De facto, o Venturoso testemunhara as vicissitudes de D. João II e dos Reis Católicos (todos ficando sem descendência masculina legítima), sendo que o próprio D. Manuel vivenciara esse risco com a morte do primogénito D. Miguel da Paz.

AS SETE VIRTUDES DE TOMAR

Paulo Martins Oliveira

Resumo: Neste apontamento reforça-se a lógica de sobreposição de camadas implementada no Convento de Cristo, permitindo um múltiplo e harmonioso desdobramento de significados.

Na célebre parede esculpida do Convento de Cristo, mais concretamente nos extremos superiores, parece intencional a peculiar relação simétrica entre quatro arautos-de-armas e apenas três anjos¹.

Verificando-se o quanto se valorizavam as sobreposições de mensagens, é possível sustentar e desenvolver a coerência metafórica dessa simetria 4/3.

Assim, os quatro arautos-de-armas (ligados ao mundo terreno) referem-se também às quatro Virtudes Cardeais, nomeadamente a Prudência, a Justiça, a Força e a Temperança. Já as três figuras angelicais (arcanjos) reportam as superiores Virtudes Teológicas: Fé, Esperança e Caridade.

Um esquema similar fora proposto por Dante, que personificara e dividira essas sete Virtudes também num esquema 4/3 (*D. Comédia-Purgatório* XXIX:120-129, XXXIII:1-3)².

Este modelo metafórico faz prevalecer as sete Virtudes sobre os outros tantos pecados capitais³, sendo neste aspecto de sublinhar a existência, na parede, de um lado terreno ($\approx$ pecador) e outro celestial ($\approx$ virtuoso). A transição faz-se através da luminosa Igreja de Cristo (ao centro) e pela água (redenção, lavagem), a qual se estende estilizadamente entre as duas margens dos extremos, marcadas pelas respectivas grandes árvores.

Por seu turno, note-se ainda que o mencionado esquema 4/3 é associável ao das sete Artes Liberais, repartidas entre o Quadrivium e o Trivium⁴.

Em conclusão, reforça-se portanto que o programa escultórico de Tomar materializa um elaborado sistema de sobreposições, articulado com rigor e altamente intelectualizado.

2014

¹ Apenas de modo subentendido se alude a um quarto anjo, representado pelo espaço vago e que simbolizará o caído Lúcifer, num alerta de humildade perante Deus. Confira-se *Três Estudos de Arte Portuguesa – (I) A versatilidade manuelina de Tomar* (online).

² Ainda que indirectamente, o modelo 4/3 pode ser também encontrado em Mafra. Aqui, flanqueando a capela-mor, encontram-se num lado S. José, Santa Ana, S. Joaquim e S. João Baptista (referentes à vida terrena de Cristo). No outro lado reúnem-se os três arcanjos, aos quais, em vez de um espaço vazio (Lúcifer), se junta neste caso o Anjo Custódio de Portugal (desdobramento do arcanjo Miguel). Deste modo, no intuito de reforçar a simetria, observa-se aqui uma relação 4/3+1.

³ Complementarmente, veja-se nos *Lusíadas* uma lógica similar (X:55).

⁴ Esta questão das Artes Liberais liga-se por sua vez com a defesa militante que Leonardo fez da arte da pintura, como se verifica na primeira parte do seu *Tratado*. Em princípio essa seria uma aspiração ingloria, pois o grupo das Artes Liberais estava fechado quer pela sua própria tradição, quer pela associação às sete Virtudes. No entanto, Leonardo resolverá liminarmente a questão ao colocar as artes plásticas (encabeçadas pela pintura e secundadas pela escultura) num patamar superior ao de todas as outras disciplinas.

VASCO FERNANDES E A CHAVE DE PEDRO

Paulo Martins Oliveira

O princípio da metamorfose é fulcral quando se analisa a chamada Arte Antiga, isto porque, através de soluções de compromisso, eram modelados pormenores que permitiam desdobrar significados.

Por exemplo, na mais famosa obra de Vasco Fernandes (MNGV), o seu *S. Pedro* tem apenas uma chave, a qual foi ainda distorcida para que represente também um apontador, utilizado para facilitar a leitura das Escrituras.



det.

Chamado *yad*, esse objecto era (e ainda é) uma marca do ritual judaico, e com toda a probabilidade o artista elaborou assim uma criativa combinação entre o Antigo e o Novo Testamento, como aliás era comum à época, visando realçar a coerência da Bíblia como um todo¹.

Por fim, é de referir que a transformação de objectos faz parte de um sistema mais alargado, que procurava tornar as obras de arte em elegantes exercícios de ambiguidade interpretativa.

2015

¹ Será até plausível que este artifício de Vasco Fernandes constitua uma efectiva homenagem aos judeus, os quais participavam no florescente humanismo português, tendo ficado ameaçados devido à influência espanhola.

O REI MAGO BRASILEIRO DE VISEU

Paulo Martins Oliveira

A representação dos reis magos na arte antiga exemplifica bem a capacidade em combinar significados. Para além de simbolizar os clássicos três continentes conhecidos, bem como as três idades do Homem, em vários casos os reis magos aludem ainda ao monarca reinante, junto do papa e do Prestes João, numa coligação universalista da Cristandade.

Um bom exemplo dessa maleabilidade pode ser encontrada no *Retábulo da Sé de Viseu* (Museu Nacional Grão Vasco). Trata-se de um conjunto executado por vários artistas, destacando-se aqui a tábuia da *Adoração dos Magos*, a cargo de Jorge Afonso e Álvaro Pires.



Nesta secção do grande retábulo, os magos foram representados de modo dinâmico, pois numa leitura são três (as três partes do Mundo), e noutra são quatro, reportando a recém-descoberta “quarta parte nova”, ou seja, a América (brasileira).

Este exercício de ambiguidades baseia-se na associação complementar entre “José” (um quarto mago, em sobreposição) e o rei africano, o qual também simboliza um índio brasileiro (como que um novo Prestes João, auxiliando a cristianização dessas novas terras). Neste contexto, “José” limita-se a indicar que a obra deve ser interpretada também como tendo quatro magos, remetendo para os dois no africano/brasileiro.

Em suma, como se tem analisado em estudos associados, a arte desse período caracteriza-se pela sua particular versatilidade interpretativa.

VASCO FERNANDES E AS CEIAS DE S. MATEUS

Paulo Martins Oliveira
Janeiro de 2016

No MNGV-Viseu, um tríptico de Vasco Fernandes revela paradoxos de difícil interpretação, o que é aliás espelhado no respectivo título: *A Última Ceia ou a Instituição da Sagrada Eucaristia*.

Contudo, tais ambiguidades revelam-se perfeitamente lógicas quando analisadas à luz de um sistema que sobrepunha e articulava diferentes narrativas em simultâneo¹.

Assim, o painel central começa por reportar, na verdade, a ceia oferecida a Cristo pelo odiado cobrador de impostos Mateus (Mt.9:9-13; Mc.2:13-17; Lc.5:27-32).

Ao ser criticado por isso, Cristo respondeu que eram precisamente os maiores pecadores aqueles que necessitavam de mais orientação espiritual, daí que tivesse aceite o convite de Mateus².

Por essa razão, Mateus está em destaque naquela mesa, no papel do evangelista S. Mateus. De facto, a tradição cristã considera serem os dois o mesmo indivíduo: o cobrador de impostos ter-se-ia rendido à orientação de Jesus e abraçado a Sua causa, tornando-se apóstolo e até um dos evangelistas do Novo Testamento³.

Nota-se que, na pintura de Vasco Fernandes, Mateus apresenta à cintura um estojo de escrita utilizado quando se trabalhava fora do gabinete. Esse tipo de estojo surge em várias representações dos evangelistas, como se pode observar, por exemplo, numa outra obra de Vasco Fernandes – *O Pentecostes* – em Santa Cruz de Coimbra, neste caso junto do evangelista S. João.

Relativamente à pintura aqui em análise, note-se que o estojo à cintura de S. Mateus destina-se ainda a sugerir a bolsa de Judas, i.e. o passado infame do próprio Mateus, por contraponto à sua evolução espiritual, visível na mesma figura.

Acima de tudo, S. Mateus representa aqui o esforço de superação que é pedido a todo o ser humano, pecador por natureza, mas com possibilidade de ascender a um grau superior de existência. Esta valorização do livre-arbítrio enquadra-se plenamente no espírito humanista da época, sistematizado no célebre *Discurso* de Pico della Mirandola, que a todos desafiava na escrita algo rebuscada da época: “não tornemos nociva, em vez de salutar a livre escolha que ele [Deus] nos concedeu. Que a nossa alma seja invadida por uma sagrada ambição de não nos contentarmos com as coisas medíocres, mas de anelarmos às mais altas, de nos esforçarmos por atingi-las com todas as nossas energias, desde o momento em que, querendo-o, isso é possível”.

Por seu turno, ainda a propósito daquele alegórico “Judas”, ele assume precisamente essa identidade na mesma figura, abrindo outra camada de interpretação, desta vez relativa à Última Ceia. Assim, Judas apresenta-se no mesmo subgrupo de João e Pedro, justamente os três que, segundo os Evangelhos, se encontravam mais próximos de Cristo naquela ocasião⁴.

A propósito, veja-se o posicionamento de “Judas” na mesa, insinuando a figuração do apóstolo-traidor em tantas Últimas Ceias pintadas no tempo de Vasco Fernandes.

Por seu turno, as duas camadas interpretativas (ceia do cobrador e Última Ceia) devem ser vistas numa relação constantemente dinâmica e recíproca. Deste modo, o significado do compósito Mateus-Judas é desenvolvido através de um Judas individualizado que, num painel secundário, se afasta para consumir a traição.

Tal como um demónio que abandona um corpo, esse verdadeiro e autonomizado Judas faz realçar a purificação do antigo cobrador Mateus. Este, por seu turno, assume então no painel principal o papel de um “monacal” discípulo de Jesus, e mesmo de evangelista, registando por escrito as duas ceias no seu escrito bíblico.

Na mesma lógica, aos pés de Mateus encontra-se um jarro, na verdade alusivo à lavagem dos pés dos apóstolos, que ocorreu na Última Ceia. Este aspecto sublinha a mencionada redenção evolutiva de Mateus, pois a lavagem dos pés renova e reforça o baptismo (purificação) dos discípulos, que doravante teriam eles próprios que continuar a missão de Cristo enquanto pastores (tratando-se portanto de uma transmissão de responsabilidade).

Esta é aliás uma questão importante para entender a estrutura simbólica do próprio tríptico.

Assim, o último painel figura o piso inferior do edifício, aqui marcado pelo pecado (Judas), violência (soldados), amor meramente terreno (Cupido) e dimensão animal (cão).

Por seu turno, os painéis esquerdo e central representam o piso superior onde decorre a Última Ceia, cuja longa mesa se encontra todavia seccionada entre as duas tábuas. Efectivamente, e em consonância, também a própria narrativa se encontra aqui dividida.

Assim, no painel central, a Última Ceia (ainda ao modo do Antigo Testamento) transforma-se numa celebração eucarística, com uma píxide e respectivas hóstias, renunciando assim uma nova era (i.e. os tempos que se seguem ao desaparecimento físico de Cristo; a Última Ceia é precisamente uma despedida e uma transmissão de responsabilidade).

Essa nova fase é confirmada no primeiro painel, onde os (restantes) apóstolos da Última Ceia simbolizam, igualmente, a Eucaristia de todos já sem Cristo (cf. os nimbos), ou seja, evoca-se aí a continuação e desenvolvimento do Cristianismo após o desaparecimento físico de Jesus (O qual ressurgiu contudo pelo Espírito Santo e pela Transubstanciação → Eucaristia)⁵.

Numa perspectiva genérica, e uma vez confrontado com a cena do painel central, o espectador é assim desafiado a decidir: o compreende Mateus e vai integrar o grupo dos salvos (a Eucaristia à esquerda, mas na verdade à direita na óptica do próprio tríptico); ou prefere imitar Judas e descer para um mundo inferior, onde o esperam castigos (soldados ≈ demónios), e onde as duas personagens angelicais se encontram de costas.

Note-se contudo que estas últimas figuras sugerem os dois anjos que frequentemente acompanham (e por vezes auxiliam) o baptismo de Cristo no rio Jordão (e.g. a pintura baptismal executada pelo mesmo Vasco Fernandes, igualmente no MNGV).

Assim, o painel “maldito” do tríptico contém factores de esperança e redenção, mesmo para aqueles que fizeram a escolha errada, e que ainda estão a tempo de se redimir e voltar ao caminho certo. Por esta razão, uma dessas figuras angelicais é de facto Maria Madalena, que vira as costas a Cupido, confirmando a sua própria evolução para um estado superior.

Como se verifica, muitas destas figuras representam soluções de compromisso que têm por objectivo desdobrar narrativas e reforçar um conceito de aperfeiçoamento individual. É também neste âmbito que se entende melhor um recipiente de lavagem (≈ baptismo, redenção) na base deste último painel, reforçado pelo pequeno cão (fidelidade)⁶ e pela figura jovem ao lado (rejuvenescimento espiritual)⁷.

De notar que até mesmo o Judas nos degraus apresenta uma postura ambígua, como que hesitante e disponível para regressar ao caminho certo. Inclusivamente, no painel eucarístico oposto, parece ser um Judas redimido o próprio celebrante.

Através destes exercícios, Vasco Fernandes sugere que todo o ser humano é na verdade um “Judas” desencaminhado, mas que enquanto for vivo tem a possibilidade de utilizar o respectivo

livre-arbítrio para regressar às boas graças de Deus, podendo até tornar-se Seu instrumento de evangelização – precisamente o ocorrido com o desencaminhado e central Mateus.

Este aspecto distingue o tríptico de Vasco Fernandes de obras como o políptico de Rogier van der Weyden (Beaune), que embora apresente ao espectador a mesma escolha ($\leftrightarrow$), ela assumirá no entanto um carácter definitivo, uma vez que se trata aí do culminante *Juízo Final*.

Mas ainda a propósito do tríptico de Viseu, é também de referir que o destaque conferido a S. Mateus revela-se perfeitamente natural, tendo em conta a sua importância naquela cidade e respectiva zona. Isto sublinha o talento e a versatilidade conceptual do pintor, o qual, estando à partida condicionado pela devoção regionalista, soube contudo dela tirar todo o partido e potencialidades.

O desenvolvimento esquema inscrito naquele tríptico confirma Vasco Fernandes como um dos talentosos mestres do seu tempo, sendo que, tal como os colegas europeus mais famosos, também o português se auto-retratou segundo um modelo evolutivo. Assim, a figura de Vasco Fernandes é perfeitamente identificável no criado com a travessa, ao fundo do painel central (em postura menorizada e associável ao Antigo Testamento), bem como, agora no painel eucarístico, na pessoa do vivido (evoluído) apóstolo central, com o barrete ao estilo de Erasmo (uma variante deste exercício também se encontra no *Pentecostes* exposto em Santa Cruz de Coimbra).

Atente-se que este apóstolo-artista está ao lado de um companheiro que, em mais uma sobreposição, interpreta S. Lucas (evangelista e patrono dos pintores), que com um pau de carvão ensaia o retrato da cena presenciada⁸.

Na verdade, e tal como acontecia em Itália e nos territórios neerlandeses, também em Portugal os artistas faziam-se incluir nas obras que projectavam⁹, tendo plena consciência do carácter meramente humano das suas criações religiosas. Precisamente por esta razão, e seguindo códigos então em voga, por cima das duas representações de Vasco Fernandes (painéis central e eucarístico) observam-se duas “faces” antropomórficas e exclamativas, sendo que no painel da Eucaristia o pintor é ainda “coroadado” com um copo de vinho, que não necessariamente o sangue de Cristo.

Estudo disponibilizado para consulta

NOTAS

¹ Veja-se *The composite episodes in Christian Art*.

² Sobre um outro exercício multifacetado relativo ao mesmo episódio, confira-se *O conceito dinâmico de Caravaggio*.

³ O facto do evangelista S. Mateus se referir a ele próprio na terceira pessoa era considerado normal, verificando-se o mesmo relativamente a S. João, no respectivo Evangelho.

⁴ Cf. as referências em *Leonardo's Last Supper and the three layers*. Jesus era também particularmente próximo de Tiago (episódios da transfiguração e da oração no horto), e embora os Evangelhos não coloquem este discípulo junto de Cristo na Última Ceia, muitos artistas encontraram modos de o fazer. Isto explica o apóstolo apenas parcialmente visível atrás da cabeça de "Judas" (S. Mateus), no painel central de Vasco Fernandes.

⁵ Veja-se a propósito *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*.

⁶ O pequeno cão tem assim um duplo sentido: por um lado representa a fidelidade, e por outro simboliza o lado animal e inferior do ser humano. Esta leitura desdobrada ajuda ainda a compreender melhor a iconografia de muitos túmulos, onde o cão aos pés do jacente alude também à vitória sobre a dimensão inferior (≈ Imaculada Conceição sobre um quarto lunar, Santa Catarina pisando um rei infiel, etc.).

⁷ O rejuvenescimento simboliza o regresso ao Éden (redenção). Contudo, muitas vezes recorria-se também ao envelhecimento para realçar a noção de sabedoria e experiência (ancião sábio vs. velho corrompido), o que é aliás importante para compreender certos detalhes de algumas obras de Vasco Fernandes.

⁸ A importância do registo pela imagem e pela palavra é também visível no políptico de Nuno Gonçalves, através do contraponto simétrico entre, por um lado, Nuno e João Gonçalves, e por outro Fernão Lopes e Zurara (cf. *Os Painéis de Avis*).

⁹ Veja-se *The forgotten disciple of Rogier van der Weyden*, i.e. Nuno Gonçalves.

O CRIPTO-BOSCH DE GUIMARÃES (I)

Paulo Martins Oliveira

Durante os séculos XV e XVI não era raro que também artistas menos conhecidos se fizessem integrar nas respectivas composições, nomeadamente através de auto-retratos simbólicos e sugestivos, por vezes mesclando-se com os seus mestres directos ou outros mentores que admiravam particularmente.

Uma grande referência assim emulada foi Jheronimus Bosch, como se observa no *Tríptico da Lamentação*, datável de inícios do século XVI e actualmente no Museu Alberto Sampaio (Guimarães).

O nome do artista é hoje desconhecido, sendo aqui designado por cripto-Bosch por via de um importante detalhe associável ao famoso pintor contemporâneo da Borgonha Neerlandesa.



Det. do *Tríptico da Lamentação* (Guimarães)



Det. do *Carregamento da Cruz*, por Bosch (Gand)

Em primeiro lugar, este aspecto integra o artista anónimo no ciclo flamengo, notando-se por exemplo um artifício análogo no MNAA, desenvolvido pelo também contemporâneo (e nórdico) Francisco Henriques.



Det. de *A Apanha do Maná* (Francisco Henriques)



Det. de *As Tentações de Santo Antão* (Bosch)

Quanto ao auto-retrato simbólico e penitente do próprio Bosch no quadro de Gand, o artista assinalou o contraste com Santa Verónica. Deste modo, Bosch assumia-se como um dos pecadores que desrespeitam Cristo, i.e. o mártir Carlos o Temerário, ou melhor dizendo o orgulho independentista neerlandês.



Seguindo códigos precisos que eram partilhados em certos círculos artísticos, esta imagem seria então adaptada pelo criador da obra de Guimarães, nomeadamente do seguinte modo:



A figura 1 representa o anónimo cripto-Bosch mesclado com a sua grande referência artística, Jheronimus Bosch; a figura 2 é uma caricatura do artista anónimo, agora autonomizado (estes desdobramentos e versões especificadas eram relativamente comuns à época); a figura 3 é uma variante da Verónica original de Bosch, e encontra-se aqui, por um lado, a representar a dualidade do próprio pintor anónimo, e por outro lado a ser importunada pelo mesmo artista, que assim codifica (e confessa) o seu principal pecado – a luxúria (suplementarmente, poderá ainda representar a sua esposa, exercício também habitual nesse tempo, jogando-se sempre na ambiguidade expressiva).

A título comparativo, veja-se um esquema algo similar de Leonardo na *Última Ceia* de Milão, onde um ameaçador Pedro assedia João/Madalena (figura compósita que se deixa seduzir).



Leonardo está representado em Pedro, tal como Salai está em João/Madalena, que se deixa seduzir. De notar que existiam contactos entre Jheronimus Bosch e Leonardo, pelo que a referência do cripto-Bosch à obra milanesa deverá ser indirecta (via Bosch).

Mas ainda a propósito do tríptico hoje em Guimarães, existem outros aspectos que reforçam a inspiração em Bosch, caso da pequena personagem no painel esquerdo, a qual desempenha o seu papel num desenvolvido programa simbólico que abrange toda a obra, como será apresentado na segunda parte desta análise.

2015

O CRIPTO-BOSCH DE GUIMARÃES (II)

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Nesta segunda parte dedicada ao *Tríptico da Lamentação* (Museu Alberto Sampaio, Guimarães), aborda-se de modo sistemático a respectiva engenharia simbólica, feita de ambiguidades e soluções de compromisso.



1. O tríptico deve ser lido da direita para a esquerda (na óptica do observador), o que na verdade corresponde, na perspectiva dos próprios personagens, a uma progressão da esquerda (-) para a direita (+)¹.

2. Na obra de Guimarães está deste modo inscrita uma evolução que, partindo do desespero humano, culminará na tranquilidade divina.

3. Assim, à direita para o observador, “S. Jerónimo” começa por representar o desespero, que por sua vez é associável ao Antigo Testamento e ao rasgar das próprias roupas (Gen. 37:34; 2Sm.1:11-12). Além disso, esse rasgar está ligado a golpes auto-infligidos na carne (Jer.41:5), aliás correspondendo à figura em questão, a qual interpreta assim, por sobreposição, um típico profeta judeu do Antigo Testamento.

4. A evolução prossegue imediatamente ao lado (já no painel central), com os homens chorosos, ou seja, um atenuar do dramatismo inicial, mas ainda assim não desejado e também associável ao Antigo Testamento (Lam.1:16-20).

5. O ponto de viragem encontra-se ao centro, onde S. João simboliza Cristo na cruz, ou seja, a referência para a paz de espírito e para a estoicidade (sendo disto exemplo os primeiros mártires cristãos, como S. Brás, etc.).

Exemplo comparativo

Tríptico de Guimarães, det. / *Lamentação* (Michelangelo) – crucificação alegórica através de Maria



6. Nesta sequência progressiva, no outro lado de “S. João” (ainda no painel central) os homens apresentam-se mais serenos (tal como as mulheres presentes).

7. Finalmente, no volante esquerdo e trajado de bispo, S. Brás simboliza o triunfo cristão da paz espiritual, por oposição simétrica ao dramatismo interpretado no outro volante ($\approx$ desespero judaico).

8. A evolução da tragédia desesperada para a tranquila aceitação é visível em muitas pinturas que figuram a crucificação (agora num sentido vertical), onde a exasperada Madalena na base contrasta com o estoico e exemplar Cristo (no topo).

Exemplo comparativo

A Crucificação (Mestre da Virgo inter Virgines)



9. De facto, segundo a Igreja, cada fiel deveria aceitar tranquilamente a melhor ou pior sorte dada por Deus, mantendo a esperança por melhores dias, neste ou no outro mundo ($\approx$ exemplo de Job; Roda da Fortuna).

10. Todavia, tal perspectiva não isenta os fiéis das suas responsabilidades individuais (livre-arbítrio). Neste sentido, o tríptico de Guimarães apresenta uma característica escolha simbólica de natureza bidirecional ($\leftrightarrow$)²: ou o caminho para o desespero (simbolizado pelo “judeu” (interpretado por S. Jerónimo), ou para a salvação (simbolizado pelo bispo cristão, ou seja, por S. Brás)³.

11. Mesmo no caso de uma má escolha, a Igreja deixa em aberto a possibilidade do fiel se corrigir e evoluir. Neste caso, sobressai então a figura do penitente S. Jerónimo, dando início ao lento processo de purificação.

12. Neste contexto, à figura deste santo está igualmente sobreposta a imagem de S. Francisco de Assis recebendo os estigmas (i.e. a aceitação do sofrimento para que, no fim do processo, se encontre a paz de espírito).

Exemplo comparativo

S. Francisco recebendo os estigmas (Giotto) / *S. Jerónimo no Tríptico da Lamentação*



13. Já no volante final, o processo evolutivo confirma-se então com S. Brás a sugerir o derradeiro (apocalíptico) e triunfante S. Miguel submetendo o “demónio” (cf. ponto 28)⁴.

Exemplo comparativo

S. Miguel (por Dürer)

/

S. Brás no Tríptico da Lamentação



14. Por seu turno, ao centro S. João representa o modelar Cristo na Cruz, como referido no ponto 5.

15. Assim, através de sobreposições, todas estas figuras compósitas realçam a ideia de chamamento, correcção e evolução, tomando por base o exemplo abnegado e inspirador de Cristo.

16. Em todo o caso, não deixou de se incluir uma típica alusão subversiva no culminante painel esquerdo: na parte inferior das vestes de S. Brás, as dobras do tecido formam dois olhos e uma boca, simbolizando quer a onnipresença da tentação, quer o facto de esta ser apenas uma obra de arte (traçada por um mero pecador), e não de uma efectiva criação divina⁵.

Detalhe do *Tríptico da Lamentação* (vestes de S. Brás)



17. A interpretação de ambiguidades é pois determinante para a compreensão desta pintura (como aliás de muitas outras).

18. Por exemplo, no painel central, a inclusão de um negro introduz a sugestão dos três reis magos (na linha superior das figuras em primeiro plano, à direita).

19. Na verdade, a cena geral também representa um povoado “presépio”, onde se funde o nascimento de Cristo com a Sua morte⁶.

20. Do mesmo modo, a sugestão de “Cristo” na cruz (figura de S. João) é reforçada pelo posicionamento inferior de Maria Madalena.

21. Entre outros aspectos, a Madalena aos pés da “cruz” representa a Nova Eva, enquanto Cristo (João) alude ao Novo Adão, ou seja, a redenção do pecado original pelo sacrifício do Messias⁷.

22. Do mesmo modo, e ainda ao centro do painel principal, a relação entre o alegórico Jesus “crucificado” e o verdadeiro Cristo caído sugere a cena da Descida da Cruz.

23. Em sentido inverso, os mesmos personagens fazem incluir quer a Ressurreição de Jesus, quer a Ascensão aos Céus (para além da Crucificação e da Descida da Cruz).

Exemplo comparativo (desenvolvimento do ponto 5)

Lamentação (Michelangelo) - para além da Crucificação, esta imagem versátil evoca a Descida da Cruz, a Ressurreição e a Ascensão de Cristo, bem como a Assunção de Maria.



24. Através de soluções de compromisso e sugestões visuais, o tríptico de Guimarães sintetiza diversas cenas bíblicas, que podem ser extraídas por meio de leituras dinâmicas (este expediente, que alia o engenho à economia, era na verdade comum à época).

25. Existem ainda outras narrativas codificadas, de âmbito mais pessoal, e que reportam a formação de base do (principal) artista responsável pela engenharia simbólica do tríptico.

26. Esta questão começou a ser analisada na parte I deste estudo.

27. Como aí referido, existem elementos que aproximam o tríptico de Guimarães ao círculo de Jheronimus Bosch – o artista neerlandês⁸ mais famoso em inícios do século XVI.

Exemplo comparativo

O Carregamento da Cruz, det. (Bosch) / *Tríptico da Lamentação*, det.

Jheronimus Bosch considerava-se “surdo”; já o discípulo de Guimarães retratou-se “cego”.



28. São agora aqui acrescentados outros aspectos. Por exemplo, a pequena figura vestida de negro no volante esquerdo constitui a versão adaptada de um outro personagem similar, presente na obra *S. João em Patmos*, de Bosch

29. Ainda sobre esta pintura de Bosch, o próprio S. João representa ainda S. Bavo de Gand (para além de Adão⁹), num exercício nacionalista típico daquele pintor nórdico.

Exemplos comparativos

Obras de Jheronimus Bosch

/

Tríptico da Lamentação (Guimarães)



≈

30. Tal como Jheronimus Bosch, também o “cripto-Bosch” de Guimarães recorreu à multiplicação adaptada de auto-retratos.

31. No tríptico em análise, e para além das duas figuras tratadas na parte I, igualmente a representação de S. Jerónimo simboliza o próprio “cripto-Bosch” de Guimarães (também Jheronimus Bosch fizera-se representar no papel daquele santo penitente, aliás mais do que uma vez).

32. Outra figura essencial a considerar nas relações artísticas do “cripto-Bosch” de Guimarães é o flamengo Francisco Henriques, em cuja obra se detecta a evolução do desespero para a tranquilidade (numa lógica similar à do tríptico de Guimarães, ainda que sintetizada).

Deposição no túmulo, det. (por Francisco Henriques)



33. É possível afirmar com segurança que a figura do próprio Francisco Henriques está presente, em forma de homenagem, na representação de S. Brás (volante esquerdo do tríptico de Guimarães).

34. A figuração alegórica e sugestiva de artistas era, na verdade, sistemática na arte da época, em Portugal e noutros países.

35. É muito provável que o “cripto-Bosch” de Guimarães tenha sido um dos artistas que Francisco Henriques trouxera consigo para trabalhar em Portugal.

36. A presença de obras em Guimarães¹⁰ parece inserir-se numa lógica geral de valorização manuelina de um “Antigo Testamento” português, ou seja, a longa e necessária preparação para o advento imperial do Venturoso.

37. Por seu turno, existem fortes inícios que ligam Francisco Henriques ao próprio Jheronimus Bosch, o que explicará os reflexos em Guimarães, por via de um colaborador do próprio Henriques.

38. Ainda a respeito do mesmo tríptico do Museu Alberto Sampaio, existem outros elementos de interesse que importa desenvolver, nomeadamente quanto à respectiva autoria.

Disponibilizado para consulta
Dezembro de 2015

NOTAS

¹ Trata-se de um sentido de leitura comum, e que pode ser observado por exemplo na famosa parede esculpida de Tomar, onde o grande contraforte direito (para o observador) representa a vida terrena e guerreira, enquanto o oposto simboliza a vida celestial e pacífica (a transição encontra-se ao centro, na forma de uma iluminadora referência cristológica). Sobre a relação simultaneamente complementar e antagónica entre os dois lados de uma mesma composição, veja-se *O bem e o mal na arquitectura gótica*.

² Sobre esta matéria confira-se *The choices of Jheronimus Bosch*.

³ No políptico de Nuno Gonçalves observa-se um esquema similar, com o “judeu” (acompanhado por evocações de morte) a contrastar simetricamente com monges que insinuam anjos eternos.

⁴ As representações de S. Miguel com uma lança (por vezes uma lança-crucifixo, em vez da espada) evocam ainda S. Jorge. Estas mesclagens de santos eram constantes, e na verdade explicam ambiguidades que, em alguns casos, dificultam até uma identificação oficial e superficial. A propósito de S. Brás, veja-se uma escultura no MNAA (col. E. Vilhena), onde o santo surge com uma face feminina, representando também uma Santa Catarina que submete (≈ estrangula) o representante do mal, para o que se adaptou e transformou o milagre benigno de S. Brás.

⁵ Este sinal de humildade dos artistas tem o seu expoente em Michelangelo, que se inspirou nos escritos do profeta Jeremias para distinguir a fé verdadeira das criações votivas dos homens (cf. *The Sistine Chapel and the new Jeremiah*).

⁶ Noutros casos, essa ligação entre o nascimento e a morte/ressurreição≈renascimento era efectuada por via de um adormecido bebé Jesus que parece morto. Veja-se por exemplo o *Retábulo Montefeltro* (Piero della Francesca) ou a *Virgem do Prado* (Giovanni Bellini); cf. os capítulos iniciais de *Leonardo x Michelangelo*.

⁷ A mesma relação entre Jesus no topo e Madalena na base simboliza ainda a vida comum que Ele teria abdicado para se comprometer com a Sua trágica mas superior missão (sobre este assunto confira-se *The androgynous John and Christ's duality; The transmutable Jesus and Magdalene*; e *A Bêncão de Rafael*).

⁸ Ainda que Bosch seja originário do que hoje são os modernos Países Baixos, o termo “neerlandês” deve ser aqui entendido numa perspectiva cultural e linguística mais ampla, que incluía também a Flandres (formando a Borgonha Neerlandesa, em especial o antigo Brabante). Na língua inglesa os conceitos estão melhor definidos, pois “Netherlandish” inclui os “Flemish” e os “Dutch”.

⁹ Confira-se de *The hidden devils of the Garden*.

¹⁰ Sobre este assunto, confirmam-se as análises de José Alberto Seabra Carvalho e Ignace Vandevivere, tendo em vista a definição de um *corpus* específico.

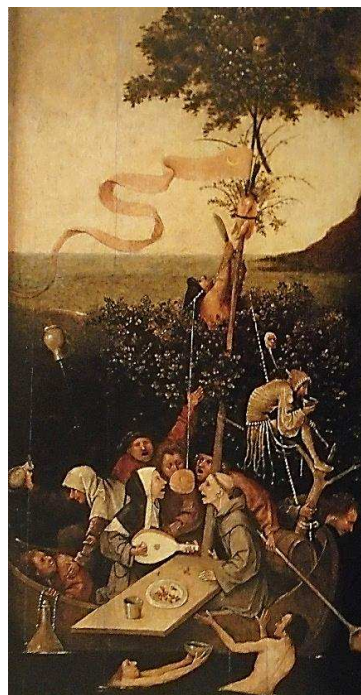
BOSCH E A BARCA DOS LUSITANOS

PAULO MARTINS OLIVEIRA

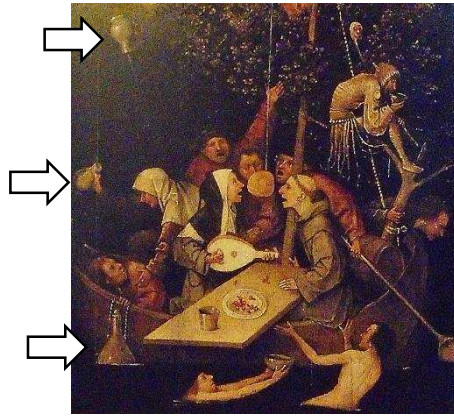
English abstract. Certain nationalist devices designed by Jheronimus Bosch were later adopted and adjusted by some other artists, in order to address similar concerns and to hide analogous accusations. This is the case of André Reinoso, who would reinvent the famous *Ship of Fools* to satirize the Habsburg administration of Portugal (1580-1640).

Tendo em vista a crítica sub-reptícia aos Habsburgos e à sua influência corruptora, Jheronimus Bosch criara diversos engenhos simbólicos, entre os quais se destaca aqui a *Nave dos Loucos* (Louvre).

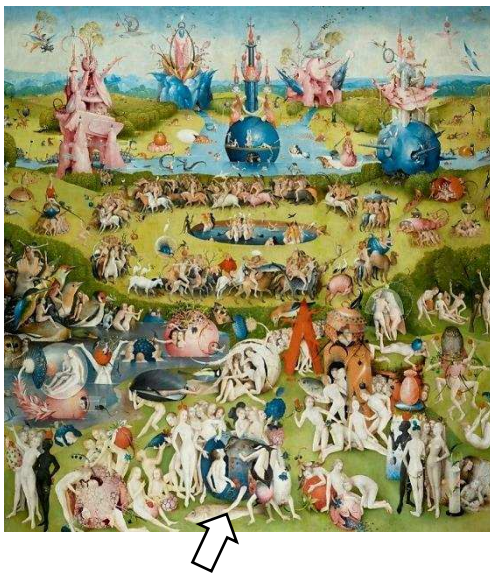
Para esta composição, Bosch inspirara-se por sua vez em escritos moralistas anteriores (e.g. Sebastian Brant), adequando-os todavia a um contexto político, nomeadamente para denunciar a irresponsabilidade de muitos dos seus compatriotas neerlandeses, (sobretudo nas elites), que se mostravam complacentes para com a governação dos Habsburgos (Sacro Império), e nisto o artista não deixou de fazer a sua auto-crítica.



Com a árvore do pecado a bordo¹, a barca dos neerlandeses navega em falsas águas, tratando-se na verdade de vinho corruptor (em toda a parte inferior do quadro, em primeiro plano). No papel de “sereias”, encarregados dos Habsburgos vão abastecendo os passageiros com o líquido que lhe envenena o discernimento moral, sendo ainda de destacar a representação de vasos – um tradicional símbolo de prostituição² ($\approx$ corrupção, traição).



Outros exemplos, com o mesmo objectivo (*Jardim das Delícias* e *O Viajante*).



Os modelos alegóricos de Bosch seriam posteriormente reinventados por artistas como Pieter Bruegel, mas também por outros muito para além dos territórios neerlandeses, e mesmo já durante o século XVII.

¹ Note-se em todo o caso que, para Bosch, a árvore é um símbolo polissémico.

² Por associação à dúplici Maria Madalena, considerada uma prostituta arrependida.

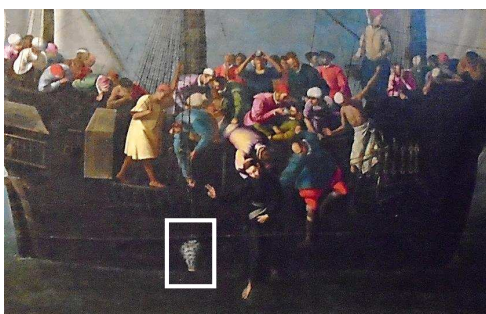
Esse é o caso de André Reinoso, que por volta de 1619-20 fez integrar uma barca da corrupção no Ciclo da Vida de S. Francisco Xavier (série de pinturas na Sacristia de S. Roque, Lisboa).



A tela em questão reporta um milagre que teria ocorrido nos mares do Índico, quando S. Francisco Xavier transformou água marinha em potável, saciando a sede dos navegantes a bordo.

Quanto à interpretação desta pintura, é possível acrescentar:

1. Ainda numa perspectiva oficial, S. Francisco Xavier surge figurado de modo cristológico: é criada a ilusão de que caminha sobre a água; o santo jesuíta é baixado por dois indivíduos que insinuam os dois ladrões crucificados; a própria transformação da água marinha em potável lembra de algum modo o milagre de Jesus nas Bodas de Caná.
2. Agora numa perspectiva sub-reptícia, o vaso que é levantado das águas apresenta uma face antropomórfica na metade superior (olhos e boca), e ainda dois traços verticais na metade inferior.



3. Trata-se de uma alegoria negativa visando o monarca Habsburgo Filipe II de Portugal (III de Espanha), que aliás faleceria pouco depois, em 1621. Ainda de notar que a abertura do vaso insinua uma coroa.

4. É possível encontrar exercícios semelhantes nas obras de Bosch (e Bruegel)³.

Exemplo do *Jardim das Delícias* – na rocha está modelada a cabeça de Maximiliano Habsburgo (de perfil, olhando para a esquerda), corada com a árvore do pecado.



5. Além disso, Bosch por vezes também incluía sarcasmos de cariz sexual. Tal observa-se na figura de S. Pedro da *Adoração dos Magos* (Prado)⁴, e é o que se observará depois na referida representação de S. Francisco Xavier, idealizada por André Reinoso.

6. Por sua vez, note-se que as inversões do significado religioso não eram raras, sendo até comuns nas figurações de anjos (com discretos elementos diabólicos, simbolizando serem na verdade criaturas enganadoras enviadas por Lúcifer)⁵.

7. Neste contexto, a água daquele vaso (Habsburgo) serve apenas para envenenar os sedentos da nau lusitana.

³ Vejam-se alguns exemplos dos dois pintores em *The political consciousness of Pieter Bruegel*.

⁴ Confira-se *The (diabolic) oak of the Rovere Popes*.

⁵ Sobre este aspecto, veja-se *The Deceptive Angels*, e *Os anjos caídos dos Jerónimos*.

8. O próprio S. Francisco Xavier e a respectiva Ordem Jesuítica fazem parte deste subtil mecanismo crítico desenhado por Reinoso.
9. De origem espanhola, S. Francisco Xavier viera para Portugal nos tempos de D. João III, o qual por seu turno fez instalar a Inquisição em Portugal.
10. Utilizando S. Francisco Xavier como pretexto, André Reinoso amalgamou os Jesuítas, a Inquisição e os Habsburgos espanhóis num único grande poder que, vindo do país vizinho, agora dominava e envenenava (corrompia) Portugal.
11. O princípio fundamental é muito semelhante à “nave” de Bosch.
12. Contudo, em vez da típica festividade neerlandesa⁶, no navio português prevalece um ambiente taciturno e sombrio, onde nem mesmo a água supostamente fresca constitui motivo de alento, esperança ou sequer agradecimento.

Em conclusão, André Reinoso revela-se pois um livre-pensador nacionalista, tudo indicando que tivesse aproveitado a especial e antiga ligação entre Portugal e o mundo flamengo e neerlandês para conceber a pintura aqui analisada.

Disponibilizado para consulta
Novembro de 20015

⁶ Isto mesmo é referido por Erasmo de Roterdão nas primeiras páginas do seu *Elogio da Loucura*: “E como é digno de louvor o povo de Brabante. Enquanto para os outros homens a idade costuma afirmar a prudência, estes quanto mais acedem à senectude tanto mais afirmam a loucura. Não há gente como esta, para levar a vida cada vez mais festivamente, para cada vez menos sentir a tristeza do envelhecimento”.

GARCIA FERNANDES E O CASAMENTO DE SANTO ALEIXO

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Na arte portuguesa, uma das obras de interpretação controversa tem sido o tradicionalmente designado *Terceiro Casamento de D. Manuel I*, pintado por Garcia Fernandes em 1541 e hoje exposto no museu lisboeta de S. Roque.



Acerca desta obra, reveste-se da maior importância a leitura originalmente desenvolvida por Joaquim Oliveira Caetano, segundo a qual tratar-se-á na verdade do *Casamento de Santo Aleixo*.

A lógica argumentativa apresentada é de facto bastante coerente e sólida¹, não havendo razões fundamentadas para que ainda se coloquem reservas ou hesitações quanto à reformulação do título.

¹ Confirmam-se as respectivas conclusões relativas a Garcia Fernandes e à Misericórdia de Lisboa, publicadas em 1998.

Por seu turno, no presente contributo procura-se agora argumentar que *O Casamento de Santo Aleixo* constitui uma obra organizada em diferentes camadas interpretativas², que foram cuidadosamente sobrepostas e conectadas por Garcia Fernandes.

Assim, e de modo sistemático:

- 1) A pintura começa de facto por representar o casamento de Santo Aleixo (camada oficial).
- 2) Santo Aleixo fora obrigado a casar-se contra a sua própria vontade.
- 3) A ideia essencial é a de um casamento forçado. Na pintura em questão, é todavia a noiva quem, na verdade, ali está contra a sua vontade, e não o noivo.



- 4) Ou seja, Garcia Fernandes recorreu ao matrimónio de Santo Aleixo para aludir sub-repticiamente ao infame terceiro casamento de D. Manuel I, com D. Leonor (Eleonor, ou Eleonore) de Áustria, originalmente comprometida com D. João, filho e herdeiro do próprio Venturoso.

- 5) Isto explicará a interpretação tradicional do quadro, ou seja, parece ter prevalecido o significado subjacente, e não o oficial, tendo em conta a postura das figuras centrais.

² Trata-se de uma lógica que pode ser identificada em várias outras obras artísticas. Veja-se por exemplo *As camadas simbólicas da Custódia de Belém*, ou *The composite episodes in Christian Art*.

6) Na altura era comum a dissimulação de letras e outros símbolos (através da modelação de pregas de roupa, ramagens de árvores, etc.). Estas inclusões tinham diferentes objectivos, incluindo a identificação de personagens³.

7) No ventre da noiva é visível um E, ou seja, Eleanor (Leonor).



8) Imediatamente ao lado identifica-se um J, ou seja, D. João⁴.

9) Deste modo, o mesmo casamento também representa o desejado matrimónio (nunca ocorrido) entre D. [E]leanor de Áustria e D. João, o qual se encontra aqui fisicamente sobreposto ao pai, D. Manuel⁵.

³ Confira-se *The hidden letters in old paintings*, e Álvaro Pires, *Mestre da Lourinhã*. Para além dos casos aí apontados, existem numerosos outros que importa notar, pois permitem renovar as perspectivas sobre muitas obras de arte.

⁴ A propósito do quadro de Garcia Fernandes, as letras J e E no ventre da noiva podem, ainda, simbolizar os dois noivos: João e Emanuel (D. Manuel).

⁵ A este propósito veja-se por exemplo um outro contributo, sob o título *The merging of identities in old paintings*.

10) O escandaloso matrimónio com D. Manuel levava D. Leonor a ser efectivamente considerada uma infeliz mártir, vítima de um monarca lascivo⁶.

Exemplo comparativo: *Políptico de Santa Auta* (MNAA), detalhes



det.1



det.2



det.3

Representações alegóricas de D. Leonor de Áustria, como serena mártir (det.1), e como verdadeira noiva do jovem príncipe D. João (dets.2 e 3).



det.4

Retrato alegórico da nova rainha de Portugal D. Leonor de Áustria, tendo ao fundo a também infeliz homónima D. Leonor de Avis, antiga rainha.

11) Este *Políptico de Santa Auta* (c.1520) foi executado pouco depois do controverso matrimónio de D. Manuel com D. Leonor de Áustria (1518). Já o *Casamento de Santo Aleixo* foi pintado mais tarde (1541), tendo D. João entretanto casado com D. Catarina de Áustria (irmã da referida D. Leonor de Áustria).

⁶ Este aspecto poderá ter contribuído, em parte, para a figuração de D. Manuel como o bíblico rei David (2Sm.11:2-4), como se observa em diversos testemunhos artísticos da época.

12) Quando, em 1541, Garcia Fernandes alude ao casamento nunca ocorrido entre D. João e D. Leonor, está-se agora implicitamente a criticar D. Catarina de Áustria.

13) A este propósito, desde muito cedo que D. João era tido como uma figura de fraca vontade e determinação, sendo D. Catarina de Áustria responsabilizada por grande parte do cunho ultra-conservador que acabaria por predominar no reinado joanino.

Exemplo comparativo: *Retrato de D. Catarina de Áustria com Santa Catarina* (MNAA)



D. Catarina de Áustria (na verdade nascida em Espanha, Torquemada) apresenta uma face demoníaca em perfil (det.1)⁷. Já na base do seu vestido está modelada uma forma ambigualmente sugestiva, de cariz não elogioso (det.2). Note-se ainda que as feições da esposa de D. João III são projectadas nas da santa homónima (det.3), a qual surge todavia dignificada, provavelmente simbolizando a infortunada irmã D. Leonor de Áustria, que após a morte de D. Manuel não teria melhor sorte em França.

14) Assim, no *Casamento de Santo Aleixo*, a sobreposição de um matrimónio nunca ocorrido (D. João com D. Leonor) expressa uma nostalgia especulativa, ou seja, algo que poderia ter evitado um mal (D. Catarina de Áustria).

⁷ Embora mais subtil, existe outra face no lado oposto da cabeça de D. Catarina, olhando para o lado esquerdo.

15) Este tipo de exercício não era de todo inédito e, a propósito do príncipe D. João, atente-se a uma interessante ambiguidade satírica no MNAA, utilizando duas figurações de jovens príncipes (Inv.27 Pint., Inv.31 Pint.).

16) De facto, estas composições dinâmicas eram relativamente comuns, quer na arte portuguesa, quer na europeia em geral.

17) Paralelamente, o *Casamento de Santo Aleixo* deverá também evocar o tema do Casamento da Virgem.

Exemplo comparativo: *O Casamento da Virgem* (MNAA)⁸



18) Mas ainda a propósito do *Casamento de Santo Aleixo*, existem outros elementos de interesse a considerar, nomeadamente quanto a três indivíduos em concreto: o primeiro à esquerda; o celebrante central; e a suposta figura feminina à direita⁹.



⁸ Em alguns detalhes, esta obra (c.1523) parece também aludir ao terceiro casamento de D. Manuel.

⁹ Este e outros aspectos serão abordados por associação aos temas principais a que dizem respeito.

19) De notar igualmente que a obra desenvolve-se numa completa simetria, propositadamente quebrada pela presença do encomendador do quadro (cujo pai homenageado constitui uma típica duplicação envelhecida, em primeiro plano)¹⁰.



Em suma, o livre-pensador e talentoso Garcia Fernandes insere-se num contexto caracterizado por uma excepcional versatilidade criativa, onde as pinturas constituem verdadeiros laboratórios e compêndios polissémicos.

Disponibilizado para consulta
Outubro de 2015

¹⁰ Na *Crónica de D. Manuel* (IV:XXXIII), Damião de Góis destaca o papel de um Álvaro da Costa no processo que levaria D. Leonor a casar antes com o Venturoso. Fica em aberto a possibilidade de, através do *Casamento de Santo Aleixo*, existir orgulho (ou auto-crítica?) nessa intervenção diplomática. De qualquer modo, foi de facto inscrita uma perspectiva satírica por parte de Garcia Fernandes.

Três estudos sobre arte portuguesa

Paulo Martins Oliveira

I. A versatilidade manuelina de Tomar

Na chamada Arte Antiga eram sistematicamente construídas imagens de síntese, estruturadas em camadas de significado que, apesar de distintas, se complementavam com naturalidade e harmonia.

Para tal recorria-se ao aproveitamento de aspectos comuns entre as diferentes narrativas, por vezes modelando soluções de compromisso que expressavam princípios de economia e de engenho.

Este esquema foi utilizado com alguma frequência para associar os dois Testamentos bíblicos, seguindo aliás a lógica das próprias Escrituras. Tal pode observar-se na fachada ocidental (coro e sala capitular) do Convento de Cristo, em Tomar, particularmente na superfície quadriculada que simboliza a profetizada Jerusalém Celeste, dividida pelo Rio das Águas Vivas.

Localizada sobre a célebre janela, a mencionada superfície encontra-se rodeada por chamas, que representam a total e eterna iluminação divina da cidade, conforme antevisto em Isaías (60:19-20) e no Apocalipse (21:23)¹.

Esta leitura foi apresentada na monografia *A Janela de Tomar*, havendo contudo a acrescentar que o programa simbólico ainda incorpora a profecia de Zacarias, segundo a qual a cidade será de tal modo povoada que não poderá ter muros. Por isso, “o Senhor diz que ele mesmo o será como uma muralha de fogo à volta de Jerusalém e que, no meio da cidade, manifestará a sua presença poderosa (Zc.2:9).

De facto, será no centro que Deus fará brotar o rio vivificador que atravessará a urbe (Zc.14:18; Ap.22:1), levando a que uma mesma Árvore da Vida cresça em simultâneo nas duas margens (Ap.22:2), pressupondo-se uma raiz comum sob o leito do rio, como é também alegorizado na composição tomarense².

Em suma, nesta constante associação dos textos bíblicos, as chamas circundantes representam

1 Note-se que entre esta área quadriculada e a janela propriamente dita existem ainda duas formas circulares que sugerem alianças, alusivas aos dois Testamentos.

2 Sobre este assunto veja-se ainda Isaías 60:1-3, 66:12.

portanto não apenas a iluminação, mas também a protecção divina, ou seja, a dita “muralha de fogo”.

Numa lógica similar, as próprias quadrículas, que simbolizam a quantidade de romãs do antigo templo³, reportam ainda a numerosa população da Nova Jersusalém, quando a cidade se substituir ela mesma ao santuário (Zc.2:8; Ap.21:22).

Além disso, e uma vez que os artistas sistematicamente procuravam nas narrativas pontos de intersecção que lhes permitissem maximizar as sobreposições, não é de excluir que as peculiares quadrículas representem também as gemas precisosas que serão utilizadas para edificar a urbe (Is.54:11-12; Ap.21:18-21).

Este conceito dinâmico envolve igualmente a figura de D. Manuel I, sendo de aprofundar o simbolismo do cinturão e do colar que torneiam as árvores maiores em cada extremo da mesma fachada ocidental.

A relação entre a Ordem da Jarreteira (dimensão terrena) e a Ordem de Cristo (dimensão espiritual), que Paulo Pereira sugere na *História da Arte Portuguesa*⁴, afigura-se pertinente e em linha com a sequência do conjunto escultórico (da guerra para a paz celestial)⁵.

Em todo o caso, e para além do cinturão ser um típico símbolo militar⁶, há ainda a considerar que a sua exuberante fivela parece adaptar uma referência bíblica, tendo por objectivo celebrar a evolução messiânica do próprio D. Manuel.

De facto, e sublinhando desde já a importância dos dois livros bíblicos de Macabeus para a historiografia artística, veja-se que no primeiro deles (10:89) é indicado que a fivela de ouro era o símbolo dos parentes de reis.

Por seu lado, o colar na outra árvore é também uma “cadeia de ouro” (colar áureo em forma de corrente), isto é, um emblema de soberania dinástica que nos séculos XV-XVI sublinhava o direito de transmitir hereditariamente o poder aos sucessores.

Esta insígnia era particularmente importante para todo aquele que, embora não tendo nascido para governar, chegara contudo à chefia do estado, a qual podia agora legar aos seus próprios descendentes, iniciando o respectivo ramo dinástico (mesmo que dentro de uma dinastia, em sentido mais amplo).

Era o caso do milanês Ludovico “o Mouro”, que surge no *Retábulo Sforza* (Pin. Brera) com um colar idêntico aos ombros, junto do seu jovem herdeiro.

Em Portugal, essa era também a situação do “Venturoso”, sendo de realçar que a própria árvore central de Tomar expressa, entre outros aspectos, o novo braço dinástico inaugurado por D. Manuel

3 Confira-se o capítulo “Os quadrados”, em *A Janela de Tomar*.

4 Em concreto no segundo volume, capítulo “A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo”.

5 Deve igualmente notar-se que o colar e o cinto são ambos símbolos da Ordem da Jarreteira, distinção honorífica que surge destacada em capítulo próprio da *Crónica de D. Manuel* (D. Góis). Assim, é provável que, em sobreposição, essa mesma Ordem esteja realçada em simultâneo nas duas grandes árvores, enquanto reconhecimento do improvável monarca pelos seus pares. Efectivamente, a arte da época funciona por constantes desdobramentos de significado, utilizando-se soluções de compromisso. Por esse motivo, o simbólico cinto da Jarreteira surge em Tomar na forma de um cinturão militar (que por sua vez evoca a dimensão guerreira).

6 Existem mesmo várias referências bíblicas que associam directamente este elemento à dimensão militar (1Samuel 18:4; 2Samuel 20:8; Salmos 45:4; Isaías 5:26-27). Note-se que também no políptico de Nuno Gonçalves existe uma progressão da esfera profana e guerreira para a espiritual e pacífica (cf. *Os Painéis de Avis*).

– um “parente de rei” (significado da fivela) que evoluiu de modo providencial para soberando (significado do colar).

Um outro ponto ainda a abordar neste estudo diz respeito aos três anjos que fazem contraponto simétrico aos quatro reis-de-armas, nos topos das referidas árvores maiores dos extremos⁷.

Considerando que existe um lugar vazio para uma figura angelical (que seria a quarta), é de facto plausível que esta se encontre simplesmente em falta por qualquer motivo, e que a intenção original fosse mesmo a de representar Miguel, Gabriel, Rafael e Uriel.

Ainda que oficialmente apenas os três primeiros fossem objecto de culto (Concílio de Latrão, 746), por vezes também Uriel ia sendo considerado na iconografia cristã⁸.

Não obstante, em alternativa, é possível que o espaço vago seja intencional, aludindo na verdade a Lúcifer, um dos preferidos de Deus na corte Celeste, mas que caíra devido à sua ambição.

Concorrendo para esta hipótese está o facto de, no conjunto escultórico, existirem outras menções simbólicas à indispensável humildade por parte de quem detém o poder temporal (D. Manuel), pelo que lembrança do anjo soberbo integra-se com naturalidade no programa de Tomar⁹.

Em todo o caso, este aspecto carece de uma verificação mais detalhada na própria estrutura, de modo a perceber se o lugar vazio chegou alguma vez a ser preenchido (ou se a isso estava destinado), o que então corroboraria a primeira hipótese (inclusão de Uriel).

Ainda que este tópico fique em aberto, existe em qualquer situação uma correspondência simétrica entre as duas grandes árvores dos extremos, o que faz parte do excepcionalmente elaborado sistema simbólico lavrado no Convento de Cristo.

Efectivamente, muito mais que apenas acumular significados, esse programa artístico é um dos grandes exemplos da integração coerente de narrativas, as quais, apesar de autónomas, se complementam de modo lógico e harmonioso.

2014, Fev.

7 É provável que, por associação, essas figuras sejam também as sentinelas da Cidade Santa, referidas em Isaías (62:6).

8 No mencionado capítulo da *História da Arte Portuguesa*, P. Pereira refere como essas quatro figuras angélicas são por exemplo elencadas no *Tratado Geral de Nobreza*.

9 Existem exemplos da época que ilustram a queda de Lúcifer e dos seus aliados, como se verifica nos trípticos *O Juízo Final* e *O Carro do Feno* (J. Bosch).

II. Hermógenes e os censores

Hermógenes eram uma sábio feiticeiro que, por intercessão de S. Tiago, decidiu converter-se ao Cristianismo, lançando então ao rio os seus livros de conhecimento proibido.

No século XVI, o pintor Álvaro Pires figurou o episódio numa tábuia hoje no MNAA, onde Hermógenes vence os seus demónios sob a inspiração de S. Tiago, desfazendo-se assim dos volumes, mas agora numa fogueira.

Esta discrepância com a narrativa original corresponde a uma subtil e característica solução de compromisso, destinada a introduzir uma crítica à censura e queima de livros por parte da Inquisição, aqui representada pelos demónios.

O simples facto de os livros se encontrarem numa fogueira faz de imediato suspeitar de tal alusão, sendo que este pormenor do quadro é até ocasionalmente escolhido para ilustrar a temática¹⁰.

No entanto, à época do pintor a referência era menos óbvia, pois não só Hermógenes se descartara em todo o caso dos livros, como a censura ainda não era particularmente activa em Portugal.

De facto, a Inquisição seria aqui insituída apenas em 1536, tendo as livrarias começado a ser visitadas e expurgadas a partir de 1551¹¹.

Bem diferente era todavia o caso espanhol, onde a Inquisição ia há muito impondo uma repressão que alarmava os livres-pensadores europeus, especialmente nos territórios neerlandeses (então ligados a Espanha), em Portugal, e mesmo na Península Itálica, onde apesar de tudo não se vivia o radicalismo hispânico.

Deste modo, expressando um receio e uma denúncia, a tábuia de Álvaro Pires funciona também como um alerta relativamente ao espectro que se avizinhava, e nisto o português segue a mesma lógica de outros colegas europeus¹².

Na verdade, o outrora designado “Mestre da Lourinhã pertencia aos círculos humanistas do primeiro quartel do século XVI, que estimava o legado intelectual greco-romano, não confinando portanto a arte aos ensinamentos e dogmas da Igreja.

Por isso, com muita probabilidade, esse “Hermógenes” reporta ainda um outro, homónimo, que na Antiguidade Clássica fora um dos professores de Platão¹³.

Assim, e para além de outras camadas habilmente sobrepostas¹⁴, esta pintura reflecte a tensão entre

10 Veja-se o terceiro volume da *História de Portugal* (dir. J. Mattoso), 1993, pp.574-575.

11 Cf. Francisco BETHENCOURT: *História das Inquisições*, 1994, pp.173-177.

12 Por exemplo, grande parte da hostilidade dos intelectuais italianos para com Sisto IV (1471-84), advinha do facto de este papa ter acedido aos pedidos dos Reis Católicos para que fosse instituída em Espanha uma Inquisição de cariz repressivo. Desde então temia-se que este modelo se alargasse a outros países, receio que aumentou a partir da Reforma de Lutero, quando se tornou expectável uma reacção ultra-conservadora por parte do Vaticano. O *Hermógenes* de Álvaro Pires insere-se neste contexto, assim como o *Inferno* (em co-autoria com Jorge Afonso, MNAA), também estruturado em diferentes camadas de significado.

13 A reduzida importância de Hermógenes liga-se com a penitente identificação deste personagem com o próprio pintor, noutra camada.

14 Veja-se o estudo: *Álvaro Pires, Mestre da Lourinhã*.

o conhecimento pagão e a sabedoria oficial da Igreja, sancionada pelos seus doutores patrísticos e escolásticos.

Não obstante, note-se que em Itália – pátria natural do Renascimento – ia vingando uma harmonização entre o platonismo e a lógica dos Evangelhos, sobretudo por iniciativa de alguns eruditos florentinos, cujas teses foram sendo toleradas ou mesmo aceites pela Cúria Vaticana.

Símbolo dessa perspectiva convergente é o Jesus-Apolo que preside ao *Juízo Final* de Michelangelo, em plena Capela Sistina.

Por curiosidade, veja-se como no mesmo espaço, agora no tecto, o italiano pintou a execução de Haman de um modo singular, trocando a força por uma crucificação. Esta discordância quanto aos textos bíblicos (Est.7:9-10)¹⁵ permitiu o desdobramento de significados, numa lógica similar à do quadro de Álvaro Pires, onde os livros de Hermógenes são ineditamente consumidos pelo fogo.

Em suma, as obras de Álvaro Pires, como aliás as de outros compatriotas portugueses, inserem-se plenamente num contexto intelectual vasto e dinâmico, que questionava e redesenhava não só o mapa da Terra, mas também o do próprio conhecimento, desafiando a ortodoxia inscrita nos dogmas e protegida pelos censores.

2014, Mar.

¹⁵ Note-se que, em secções diferentes, a *Bíblia* contém dois livros chamados de Ester (Antigo Testamento e Deuterocanónicos), sendo em ambos especificado o enforcamento de Haman.

III. O Valor e o Génio no Arco do Liberalismo

Nos artigos noticiosos do século XIX é frequente encontrar referido que, no topo do Arco da Rua Augusta, a figura central (Glória) está ladeada pelas alegorias ao Génio e ao Valor.

No entanto, e complementando a pormenorização deste programa simbólico¹⁶, é de notar que a ordem se encontra na verdade invertida, pois o lado direito deve aqui ser considerado não a partir do observador, mas da própria Glória, que é assim flanqueada pelo Valor e pelo Génio¹⁷.

Estes dois atributos complementam-se, e por isso estão esculpidos na forma de um casal. O Valor surge como a personagem feminina, secundada por bandeiras que propositadamente insinuam asas, estabelecendo uma subtil correspondência visual com as efectivas do Génio.

Os referidos estandartes aludem também ao orgulho patriótico e romântico muito característico do século XIX, quando as verdadeiras bandeiras nacionais se tornaram em objectos de culto.

Também por esse motivo, com naturalidade, esta figura feminina do Valor é personificada por uma guerreira, lembrando por um lado a deusa grega Atena (integrando-se no espírito classicista do grupo escultórico), e por outro evocando a já célebre Marianne (da mesma nacionalidade francesa que o escultor A. Calmels).

Está ainda directamente acompanhada por um leão – símbolo de firmeza –, que algumas décadas depois se juntará também à grande estátua do Marquês de Pombal, erguida na Rotunda.

Acrescente-se que, desde há séculos, o elemento feminino expressava os assuntos terrenos e temporais, ao passo que o masculino representava os eminentemente espirituais.

É assim natural que, no outro lado, o Génio surja num inspirado e celestial género masculino, com asas e uma lira de Orfeu, integrando-se igualmente no classicismo do Arco.

De considerar ainda que esse instrumento musical poderá aludir ao hino nacional, que se juntava à bandeira enquanto símbolo maior do patriotismo oitocentista, edificado sobre a ideologia do Liberalismo.

Nota-se portanto uma relação coerente entre a filosofia política propriamente dita e um quadro mental em transformação, materializando-se num regime que deveria valorizar não os privilégios de sangue, mas o mérito individual, fosse este baseado no esforço (Valor), ou no talento inato (Génio).

No Arco, será interessante observar uma certa eleição do Valor enquanto ponto de partida indispensável, sem o qual o Génio de pouco servirá.

Esta lógica sequencial é reforçada pelo facto de, em baixo, as estátuas históricas apresentarem uma ordem cronológica que principia e recomeça do mesmo lado (de Viriato para Nuno Álvares Pereira,

¹⁶ Veja-se o estudo *O Arco da Rua Augusta – Monumento do Liberalismo*.

¹⁷ Na História da Arte, a relação hierárquica entre os lados direito e esquerdo é variável, nuns casos sendo considerada a partir do espectador, e noutros a partir dos personagens. Em diversas situações, os artistas introduziram ainda camadas de significado que subvertem e alternam a hierarquia.

e de Vasco da Gama para o Marquês de Pombal).

De igual modo, quanto às alegorias dos rios em cada extremo, o facto de ser o Tejo quem se encontra do lado do Valor implica também um enaltecimento desta figura relativamente ao Génio, por seu turno associado ao Douro.

Em todo o caso, e não obstante estas subtis hierarquias, importa realçar a complementaridade entre os diferentes elementos que compõem o Arco, onde os “rios” expressam simultaneamente a diversidade e a união do país, bem como as determinantes cidades de Lisboa e do Porto, deste modo associadas no monumento que melhor celebra o modelo político liberal, ou seja, a base das modernas democracias.

2014, Mar.

O ARCO DA RUA AUGUSTA – MONUMENTO DO LIBERALISMO

PAULO MARTINS OLIVEIRA

CONCEITO INICIAL

Constituindo um símbolo da Baixa Pombalina e uma das imagens características da própria cidade de Lisboa, o Arco da Rua Augusta representa sobretudo o triunfante Liberalismo que, no século XIX, destronou o Antigo Regime e respectivo poder absoluto do monarca.

No entanto, ironicamente, a intenção inicial de um arco visava celebrar o despotismo esclarecido de D. José e do seu omnipresente ministro.

De facto, após o grande terramoto de 1755, o plano de reconstrução previa o engrandecimento dos símbolos do poder central, ao mesmo tempo que expressava o seu racionalismo ao reordenar o tecido urbano da Baixa de Lisboa.

Numa das centenas de obras laudatórias levadas ao prelo nos anos subsequentes ao terramoto, Miguel Maurício de Ramalho chega mesmo a sugerir que Lisboa deveria ser rebaptizada como “Cidade de José”. Seguiria assim o exemplo da russa S. Petersburgo, nomeada em honra de Pedro o Grande, bem como da antiga Constantinopla, cuja designação celebrava o imperador que abria caminho à afirmação institucional do cristianismo.

Efectivamente, a tradição clássica havia sido recuperada para celebrar primeiro os príncipes renascentistas, e depois os monarcas do Absolutismo, designadamente através de arcos, estátuas equestres e obeliscos, marcando o espaço público. Tal é o caso do obelisco levantado no centro da praça de Vila Real de Santo António, localidade construída de raiz, ao mesmo tempo que se procedia à reedificação da Baixa lisboeta.

Precisamente na capital, a própria toponímia era também uma forma de homenagem ao poder absoluto, pelo que as novas artérias foram inicialmente baptizadas como evocação dos diferentes membros da família real, destacando-se a Rua Nova d’el Rei (actual Rua do Comércio), então o centro financeiro da cidade.

Não obstante, o grande eixo central da nova malha urbana seria a Rua Augusta, cuja designação é propositadamente ambígua, reportando não apenas a majestade de um rei, mas igualmente a autoridade do seu ministro.

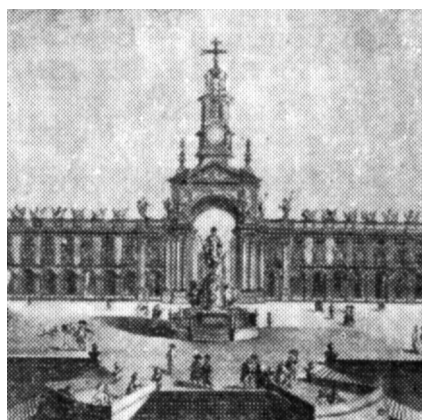
Esta duplicidade é também identificável no centro da nova Praça do Comércio, designadamente no monumento dedicado a D. José, onde o medalhão figurando o

Marquês de Pombal é símbolo expressivo de um poder que, mesmo aqui, não deixava de marcar presença.

De facto, quando ainda não estava seleccionado um projecto para a estátua, o escultor Machado de Castro destacou-se da concorrência ao incluir na sua proposta aquele medalhão celebrativo do Marquês, calculando acertadamente que este pormenor seria valorizado pelo orgulhoso Ministro.

Deste modo, a Rua Augusta e o conjunto escultórico no centro da Praça formam um eixo celebrativo de um poder formalmente detido pelo monarca, mas na prática exercido pelo seu Ministro.

Inicialmente, a ideia de um arco visava monumentalizar a ligação entre a Rua Augusta e a Praça do Comércio, destacando a estátua equestre. Assim, o arco não deveria rivalizar com a grande escultura, mas emoldurá-la e coroá-la, reforçando-lhe a solenidade a partir do Cais das Colunas, então a entrada nobre da capital.



Conceito inicial de um arco para a Rua Augusta.

Para se compreender quer a ideia inicial do arco, quer efectivamente o que ele acabou por ser, importa atender ao significado do conjunto escultórico que marca o centro da Praça do Comércio.

A ESTÁTUA

Ao desembarcar no Cais das Colunas, o visitante era recebido por D. José e pelo Marquês de Pombal. O monarca é representado a cavalo, o qual calca silveiras e serpentes, que simbolizam as adversidades do Reino e os inimigos do Ministro. Na base da estátua, além do medalhão fronteiro que figura Pombal, destacam-se alegorias que celebram Lisboa e a autoridade colonial sobre o Ocidente e sobre o Oriente.

Todo o conjunto expressa o poder absoluto do monarca e daquele a quem foi delegado o poder.

O relato do autor oitocentista Simão da Luz Soriano reforça esta ideia, nomeadamente ao descrever o transporte da estátua equestre entre a oficina do fundidor e a Praça do Comércio. Assim, considerando-se indigno que a imagem do rei fosse simplesmente puxada por animais quadrúpedes, reuniu-se um total de 1.200 homens, todos “bem lavados”. Numa invulgar e anacrónica operação, quase à maneira egípcia, processou-se ao lento e complicado transporte por entre ruas cobertas de pétalas, com capatazes a punir à bordoadá aqueles menos empenhados em puxar as cordas¹.

Finalmente instalada na respectiva base, a estátua foi coberta por um grande pano, o qual inadvertidamente se rompeu no momento da inauguração solene, deixando apenas a descoberto a cabeça do monarca. Em todo o caso, enquanto um meirinho subia ao pedestal para ir descobrindo o monumento, os presentes manifestavam respeito com vénias e ajoelhamentos, demonstrando que mesmo nas situações insólitas se exigia a submissão reverencial de todos.

Nas festas subsequentes, destaque-se ainda um cortejo de carros alegóricos, onde se evidenciou uma viatura com dois homens recostados, simbolizando respectivamente o Tejo e o Douro, isto é, a unidade do país².

A INDEFINIÇÃO

Por concretizar mantinha-se o Arco, o qual, na retaguarda, deveria emoldurar o monumento escultórico. Contudo, isso acarretava exigências técnicas acrescidas, uma vez que implicava uma estrutura particularmente elevada. Entretanto, quando D. José faleceu e, consequentemente, Pombal foi afastado do poder, depressa o respectivo medalhão foi removido da base da estátua, que assim passaria a representar, unicamente, a Casa de Bragança.

Verificando-se a finalização de alguns edifícios que ainda estavam por reconstruir, tornou-se imperativa a construção do Arco, uma vez que a sua ausência dava à Praça e à própria cidade uma imagem negativa, de incapacidade em concluir a reconstrução. Aliás, depressa este assunto entrou depreciativamente nos ditos populares como sinónimo de um endémico atraso nacional.

¹ Soriano, Simão da Luz: História do Reinado de El-Rei D. José e da Administração do Marquez de Pombal, Tomo II, 1867.

² Existem antecedentes desta representação simbólica, como por exemplo a folha de rosto da *Quarta Década da Ásia* de João de Barros (edição de 1615). Este esquema seria depois recuperado para o próprio arco da Rua Augusta.

As invasões francesas e a fuga da família real para o Brasil deixariam o projecto em suspenso. Finalmente, nos inícios da década de 20 do século XIX, o sucesso da primeira revolução liberal faria abandonar a ideia de um arco destinado a emoldurar uma estátua absolutista.

Em vez disso, o monumento deveria ser dominante, como os arcos triunfais dos antigos romanos ou os mais recentes de Napoleão. Note-se por curiosidade que a imprensa portuguesa viria a dar realce às polémicas que rodearam o Arco do Carroussel, levantado em 1806 em Paris, e cujos elementos escultóricos seriam posteriormente apeados e depois repostos por motivos políticos, demonstrando a sensibilidade destas questões.



O Arco do Carroussel, publicado no
Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro.

Em Lisboa, com o triunfo da revolução liberal, o futuro monumento deveria portanto ser reequacionado nos seus conceitos e objectivos, tendo a peculiaridade de não constituir uma peça autónoma, mas estar integrada no urbanismo da Praça do Comércio e da Rua Augusta.

Todavia, a instabilidade dos anos seguintes impediria uma decisão. De facto, a vida nacional seria marcada pelas rivalidades entre liberais e absolutistas que culminaram numa guerra civil.

Tendo D. Miguel restabelecido temporariamente o Antigo Regime, a exiguidade dos recursos financeiros não permitiam contudo retomar e concluir o projecto original quanto ao Arco, pelo que as homenagens ao monarca absolutista foram modestas, como um pequeno e efémero arco triunfal com a efígie do rei, erguido por ocasião do seu aniversário³.

No início da década de 30, os liberais saíram irreversivelmente vitoriosos, pelo que, a título definitivo, o projecto para o Arco da Rua Augusta deveria agora celebrar o novo regime.

³ *Gazeta de Lisboa*, 10 de Novembro de 1830.

Portanto, o futuro monumento não deveria estar submetido à estátua equestre, mas antes ultrapassar esta escultura absolutista, que além do mais era uma das melhores peças artísticas no seu género em todo o mundo. O desafio era assim particularmente elevado, pois não se limitava a uma questão estética, mas da afirmação simbólica do próprio Liberalismo.

Ao invés de um papel secundário e acessório, esperava-se que o Arco pudesse concentrar as atenções e sublinhasse as qualidades de uma nação histórica e colectiva, com espírito próprio, que deixava de ser mero património pessoal de um qualquer rei e respectiva dinastia.

Embora se mantivesse o regime monárquico e conservassem diversos privilégios de nascimento, o mérito individual deveria constituir o principal factor de ascensão política, económica ou social, tendo o novo monumento que expressar essa filosofia.

Todavia, finda a guerra civil, passariam dez anos de indefinição quanto a um projecto concreto. A permanência das limitações financeiras impedia a contratação de serviços externos para a resolução do problema, pelo que em 1843 foram solicitadas propostas a vários arquitectos da Intendência das Obras Públicas.

FILOSOFIA LIBERAL

Ao desafio responderam Manuel José de Oliveira Cruz, Caetano José de Paula e Sérgio da Costa Soares, entre outros. Algumas hipóteses afiguraram-se originais na busca de soluções económicas, como a de Paulo José Ferreira da Costa, que aproveitava elementos da degradada igreja de Nossa Senhora da Graça, que assim poderia ser definitivamente desmantelada e reaproveitada na Praça do Comércio.

Por seu turno, Feliciano de Sousa Correia apresentou um arco que no topo teria uma estátua de D. Pedro IV, comandante das hostes liberais durante a guerra civil. Contudo, não obstante o profundo respeito que merecia esta figura, a ideia seria colocada de parte, uma vez que implicaria repetir na Praça do Comércio a celebração de um monarca. Para aquele local desejava-se uma solução menos personalizada.

Em todo o caso, a homenagem a D. Pedro IV seria depois recuperada, mas para o centro do Rossio, que não tinha a conotação política e administrativa que caracteriza a Praça do Comércio.

Entretanto, quanto ao Arco da Rua Augusta, de entre as várias propostas acabaria finalmente por ser seleccionada a do arquitecto José Veríssimo da Costa, por responder melhor à exaltação das virtudes liberais e realçar aqueles que se distinguiram não pelo berço mas pelo mérito, colocando os respectivos talentos ao serviço da pátria.

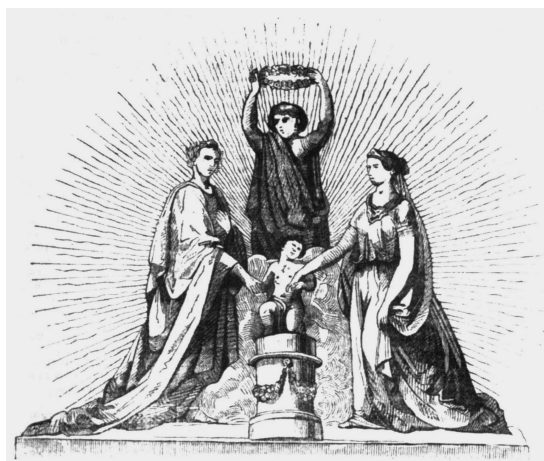
Em vez da forma alta e esguia considerada no Antigo Regime, que se destinava essencialmente a emoldurar e coroar a estátua de D. José, a nova configuração do arco seria maciça e dominante, constituindo por isso um verdadeiro arco triunfal.

No topo, figuras escultóricas deveriam aludir às virtudes do Liberalismo e a heróis nacionais que as encarnavam. O monumento possuiria ainda um relógio, equipamento útil e que era a memória de uma antiga torre existente no desaparecido Terreiro do Paço. Contudo, este relógio deveria ser instalado na parte posterior do arco, com o mostrador orientado para a Rua Augusta.

Apesar das expectativas, à persistência das dificuldades financeiras juntou-se ainda um período de profunda instabilidade política, com sucessivas querelas agora entre os partidos liberais, obrigando ao adiamento do projecto. Na imprensa de então surgiram críticas pelas delongas, antevendo-se que passariam séculos até à conclusão do Arco, talvez mesmo até ao Dia do Juízo Final. Na mesma linha, outros afirmavam que “enquanto existir Portugal há-de estar em via de construção o arco da Rua Augusta”⁴.

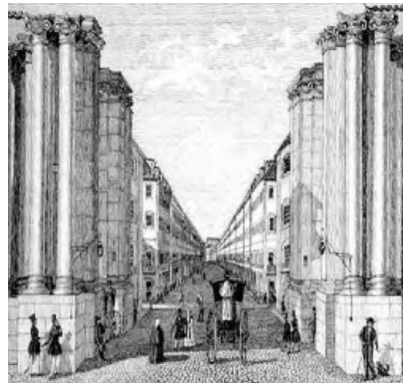
Em 1858, aquando do casamento de D. Pedro V com a alemã D. Estefânia, foi projectado um arco provisório para a Rua Augusta, celebrativo daquele evento, embora tardassem os desenvolvimentos quanto à obra definitiva.

Assim, este processo foi comparado ao da igreja de Santa Engrácia, cuja demorada construção se tornara metáfora para o atraso do próprio país, onde a revolução industrial apenas parecia chegar pelos jornais estrangeiros.



Remate do Arco da Rua Augusta. Projecto comemorativo do casamento de D. Pedro V com D. Estefânia.

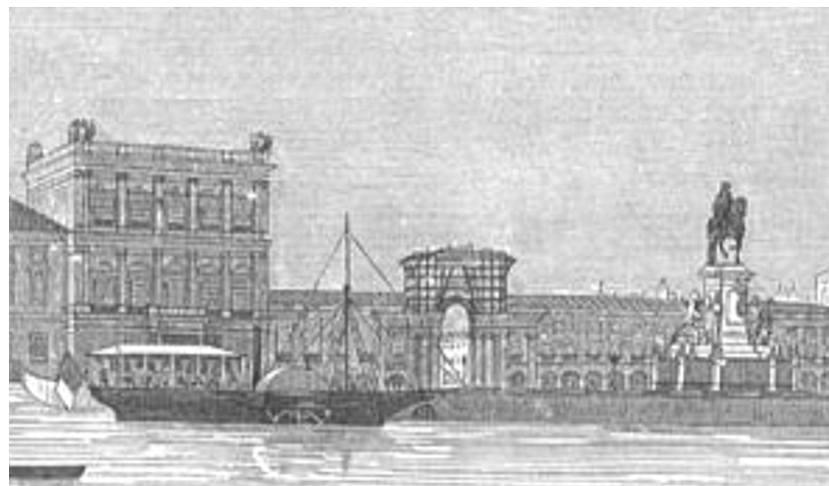
⁴ *Diário Illustrado*, 13 de Junho de 1873.



Aspecto das obras de Santa Engrácia, comparadas à edificação do Arco da Rua Augusta, cujo remate permaneceu por concluir durante décadas.

Entretanto, o relógio estava já pronto, sendo contudo impossível a sua instalação. Simbolizado por um sino, também o relógio passou a constituir motivo de crítica e de sátira. Por exemplo, o *Jornal do Comércio* relatou que, aquando dos festejos carnavalescos, “a policia embirrou também com uns quatro moços que levavam um sino, no qual haviam posto o letreiro – da rua Augusta. Era uma alusão às obras intermináveis do arco d’aquella rua. A policia mandou apagar o letreiro e depois, não satisfeita, suprimiu o sino”⁵.

Finalmente, apenas na década de 70 e após subscrições públicas o empreendimento seria concluído. Tinham entretanto passado cem anos da inauguração da estátua de D. José.



Gravura ilustrando o Arco em fase final de edificação.

⁵ *Jornal do Comércio*, 13 de Fevereiro de 1872.

O MONUMENTO

Para o topo do Arco, numa intervenção particularmente elogiada, o escultor francês Anatole Calmels realizou um grupo alegórico que tem no centro a Glória coroando o Génio e o Valor. Por outras palavras, o reconhecimento (Glória) deve ser alcançado não pelos privilégios de berço, mas pelo talento intrínseco e natural (Génio), ou pelo esforço e ética de trabalho (Valor).

A apresentação prévia do modelo escultórico fora realizada no Porto, onde imediatamente colheu louvores.

Calmels viera para Portugal aos 36 anos de idade, em finais da década de 50 do século XIX, a convite de D. Pedro V. Tinha já um importante currículo em Paris, com trabalhos para os palácios das Tulherias e do Louvre, bem como para a ponte da Concórdia. No Porto seria o autor da estátua equestre de D. Pedro IV, enquanto em Lisboa se distinguiria pelo grande friso dos Paços do Concelho, destacando-se igualmente pelas aludidas figuras no topo do Arco da Rua Augusta.

Na base deste conjunto, onde a Glória coroa o Génio e o Valor, foi inicialmente projectada a respectiva legenda latina: “Gloria Valorem et Genivm Remvnerat”. Nos pequenos degraus acima deveriam constar três virtudes essenciais: “Scientia”, “Abnecatio” e “Honor”.

Todavia, a necessidade de subscrições públicas obrigara a alterar a legenda principal para “Virtvtibvs maiorvm vt sit omnibvs documto. P[ecvnia] P[vblica] D[icatum]”, ou seja, “As virtudes dos maiores, para que sejam exemplos para todos. Erguido por subscrição pública”.

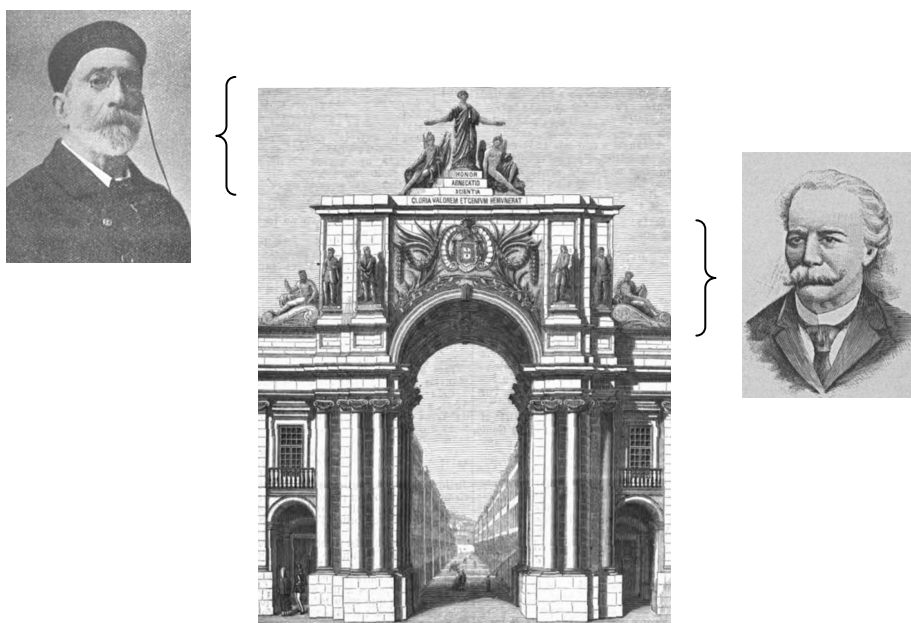


Pormenores de gravuras do século XIX, com a legenda original e posteriormente com a versão final.

Por outro lado, as três virtudes seleccionadas para os degraus suscitaram discussão, sendo que, ainda aquando da inauguração da estátua de D. José, este monarca fora elogiado por nada menos que oito virtudes (benignidade, sabedoria, prudência, verdade, liberalidade, indulgência, fortaleza e justiça). Assim, optou-se simplesmente por “*virtutibus maiorum*”, isto é, uma referência genérica às virtudes dos maiores.

Estes “maiores” eram todos aqueles que se distinguiram pelo mérito em favor da pátria, e para os representar foram seleccionados quatro personagens históricos, colocados numa linha inferior do arco.

Para esta empreitada foi seleccionado o escultor Victor Bastos, professor da Academia de Belas Artes de Lisboa e também conhecido por ser o autor da estátua de Camões, na zona do Chiado⁶.



Anatole Calmels, autor do grupo superior,
e Victor Bastos, responsável pelos conjuntos inferiores.

Inevitavelmente, a selecção das quatro figuras também suscitou polémica, decidindo-se não representar nenhum herói das lutas liberais, num exercício de desprendimento da celebridade, mas que na realidade evitava ainda maiores discussões em torno do monumento, sobretudo em face dos desentendimentos que depressa emergiram entre os próprios partidos do Liberalismo.

Seriam eleitos Viriato, Nuno Álvares Pereira, Vasco da Gama e o Marquês de Pombal.

⁶ O trabalho de Calmels foi adjudicado por 11:200\$000 réis, e o de Victor Bastos por 9:000\$000 réis.

OS MAIORES

Obviamente, a inclusão do Marquês de Pombal foi imediato motivo de controvérsia. Por um lado, era símbolo maior do Antigo Regime e do poder absoluto. Contudo, por outro lado, o papel que desempenhou após o grande terramoto foi decisivo para a contenção dos prejuízos e para que a zona central da cidade fosse reerguida, beneficiando-a inclusivamente com os modernos princípios racionalistas, que trouxeram vantagens na circulação viária e salubridade, entre vários outros aspectos.

Também como crítica indirecta à inépcia dos partidos liberais, em estagnado rotativismo, a imprensa do século XIX fazia questão em lembrar a capacidade de decisão do Marquês, “o último homem que soube em Portugal executar grandes cousas”, escrevia-se no *Panorama*, enquanto o *Diário Illustrado* realçava que “não há nada para galvanisar os povos como o sopro do génio! E se no dia 1.º de Novembro de 1755 o terramoto tinha destruído Lisboa, já no dia 11 de Dezembro do mesmo anno o Marquez de Pombal mandava proceder ao nivelamento da cidade”.

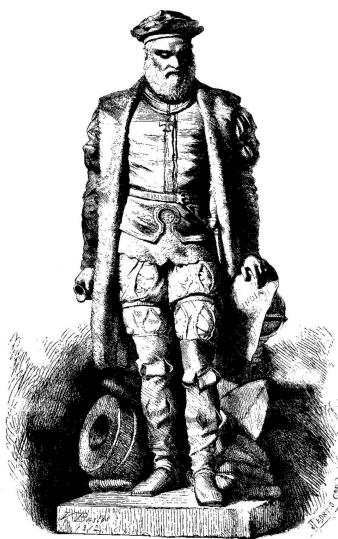
Por isso, considerava-se que Pombal justificara os seus títulos nobiliárquicos, sendo exemplo da ascensão pelo mérito. Portanto, no Arco, a figura do Marquês segura os planos da reconstrução e apoia os pés em pedras tombadas que simbolizam os escombros de 1755. Está ali não o déspota, mas o reconstrutor, pelo que era de justiça que figurasse no último acto da reedificação da Baixa, dita precisamente de “Pombalina”.

Para mais, a imagem do antigo Ministro já havia começado a ser resgatada durante o século XIX, uma vez que era avô do Marechal Saldanha, figura destacada na luta contra os miguelistas. Precisamente, foi para homenagear este líder liberal que se decidira repor o medalhão de Pombal na base da estátua equestre de D. José, acrescentando-se a data de 1833. Assim se contribuiu para liberalizar o próprio monumento absolutista.

Numa das grandes ironias da arte portuguesa, das quatro figuras históricas existentes no Arco, a de Pombal era a que mais directamente celebrava o triunfante Liberalismo. Em todo o caso, quanto às restantes, também Viriato, Nuno Álvares Pereira e Vasco Gama exemplificavam o mérito e a capacidade de liderança em épocas distintas.

Em termos de execução artística, das quatro estátuas históricas, a de Vasco da Gama foi a mais elogiada, por exemplo no *Diário Illustrado*, ou no livro *A Gravura de Madeira em Portugal*, no qual se reproduziu uma imagem da estátua, acompanhada de um expressivo comentário de Brito Aranha: “Vasco da Gama – O seu nome está ligado á época florescente e áurea da historia de Portugal. Tendo por guia as patrióticas aspirações e os audaciosos esforços do infante D. Henrique, dobrou cinco vezes o cabo da Boa Esperança para dar ao reino ainda maior importância do que a lhe tinham adquirido as tentativas e os descobrimentos anteriores. Apesar das desconsiderações que padeceu e das invejas que o seguiram, serviu por vinte e sete annos a sua pátria, aumentando-lhe a fama e o lustre, e afinal morreu na

Índia e no governo d'ella que se lhe dera como tardia recompensa, porque os títulos de dom e de conde da Vidigueira, e a alta graduação de almirante do mar da Índia, não podiam de forma alguma compensá-lo de sacrificios já feitos e de serviços já prestados. O distincto escultor, o sr. Victor Bastos, deu a este gigante vulto a magestade que devia ter; e, pondo-lhe ao lado o globo terrestre e o mappa da Índia, para o qual Vasco da Gama aponta, não quis deixar de indicar ali o mais luminoso brazão da sua glória de navegador e descobridor. A estatua, encomendada e executada para o Arco triumphal da Rua Augusta foi modelada com relevo e tem sobejos primores de cinzel. Não é das obras que menos honram o artista, já notavelmente apreciado por outros trabalhos também de valor”⁷.



Vasco da Gama no Arco da Rua Augusta,
em imagem do livro *A Gravura de Madeira em Portugal*.

Juntamente com Viriato, Nuno Álvares Pereira e o Marquês de Pombal, a figura de Vasco da Gama insere-se numa lógica narrativa devidamente estruturada. Assim, cada imagem reporta um período histórico: Viriato simboliza o tempo dos lusitanos, sublinhando a tradição e antiguidade do povo que um dia se chamaria de português; Nuno Álvares Pereira representa a Idade Média; Vasco da Gama interpreta a fase do Renascimento e do Humanismo; e Pombal expressa o melhor do controverso período absolutista.

Ainda que todas estas imagens estejam na mesma linha horizontal, as de Viriato e Nuno Álvares Pereira encontram-se recuadas em cada lado, simbolizando a sua maior antiguidade histórica; já Vasco da Gama e Pombal estão à frente, representando os quatro personagens os grandes períodos históricos que, desde épocas remotas, foram evoluindo para culminar no Liberalismo do próprio Arco, cujos princípios conceptuais estão sintetizados no grupo superior, esculpido por Calmels.

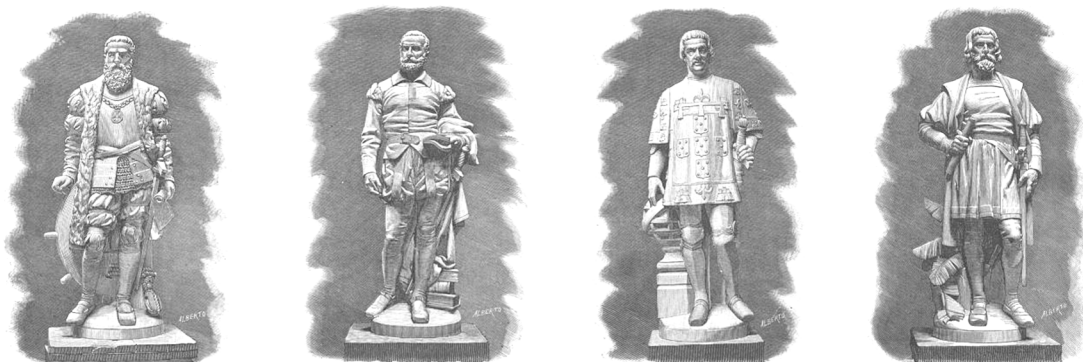
⁷ Texto de Brito Aranha in – Silva, João Pedrozo da: *A Gravura de Madeira em Portugal*, 1872.

Seguindo o tradicional esquema de organização retabular, existe uma correspondência entre as duas metades do monumento: em cada lado, Viriato e Nuno Álvares representam a afirmação política do país e do seu povo face ao invasor estrangeiro, seja o império romano, seja o poderoso vizinho castelhano. Por seu lado, Vasco da Gama e Pombal expressam a prosperidade do Reino, fosse pelo estabelecimento de novas rotas comerciais, fosse pelas tentativas de reforma do ensino e da economia de Portugal. Esta evocação era também importante no contexto das graves crises financeiras que foram condicionando os sucessivos governos liberais.

Todos aqueles quatro personagens apresentam um traço comum, designadamente o berço não brasonado, alcançando pelo mérito os mais altos cargos e títulos, sendo por isso exemplos das virtudes que agora deviam nortear o novo regime. Mesmo Viriato não era considerado um verdadeiro monarca, antes um chefe guerreiro que soubera motivar a resistência dos lusitanos face ao ocupante romano.

Esta premissa levava ao excluir de personagens que, apesar de méritos reconhecidos, tinham sangue aristocrático. Por isso, no Arco, a epopeia da expansão ultramarina foi representada por Vasco da Gama e não pelo infante D. Henrique.

Todavia, se este grande monumento do Liberalismo não era o local conveniente para figurar “O Navegador”, a sua imagem faria em breve parte de um outro conjunto de quatro figuras históricas, inspiradas nas do Arco, agora a cargo de Simões de Almeida e destinadas ao novo edifício do Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.



Vasco da Gama, Camões, D. Henrique e Pedro Álvares Cabral, segundo Simões de Almeida.

Regressando ao Arco da Rua Augusta, observam-se ainda duas outras figuras alegóricas em cada extremo, e que enquadram os quatro personagens históricos. À esquerda o Tejo, e à direita o Douro, estas duas figuras traduziam também a unidade e a potencial riqueza do país, numa alegoria já com antecedentes antigos⁸. Ao simbolizarem igualmente Lisboa e o Porto, eram homenagens a cidades decisivas na vitória liberal.

⁸ Por exemplo, já anteriormente se referiu como na inauguração da estátua de D. José participara um carro alegórico representando daquela maneira o Tejo e o Douro, isto além de imagens ainda mais antigas.

Por seu turno, ao centro do Arco da Rua Augusta destacam-se as armas da Coroa Portuguesa, tendo em seu torno uma elaborada malha decorativa que realça o escudo através de um efeito radiante, inspirado no antigo labor manuelino, referência estética que deveria incitar ao reerguer do ânimo nacional.

Ainda assim, o aspecto final suscitou imediatamente duras críticas, pois lembraria não a arte das Descobertas, mas apenas uma “tremenda vegetação das épocas primitivas”. Rafael da Silva e Castro considerou mesmo que toda a parte central estava comprometida, sugerindo a sua substituição por um relevo representativo de um episódio importante do passado nacional, opção que, apesar de ter reunido apoios na imprensa, nunca viria a ser concretizada.

Em todo o caso, o Arco passara efectivamente a constituir um elemento dominante na Praça do Comércio. Longe de apenas pretender emoldurar a estátua equestre de D. José, o novo monumento subjugava o velho símbolo absolutista, apresentando-se, conforme descrevera a revista *O Panorama*, como “uma obra-prima, digna de se fitarem logo n’ella os olhos do estrangeiro, que desembarca nas praias da nossa formosa Lisboa”.

PMO – IV/2011
Escriptos

O POLIMORFISMO DA ESTÁTUA DE D. PEDRO IV

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Na praça lisboeta de D. Pedro IV (vulgo Rossio), a estátua desse monarca apresenta certas peculiaridades, originando até o conhecido mito de que ali estaria homenageada outra figura.

A explicação reside no velho (e então já quase esgotado) recurso à sobreposição de personagens, no caso entre D. Pedro (com a Carta Constitucional) e o líder bíblico Moisés (com a Lei), o qual, após a escravidão ($\approx$ Absolutismo), se dirige ao povo do alto do Monte Sinai.

Além disso, a composição revela-se ainda inspirada em estátuas de antigos imperadores romanos, algumas até colocadas no alto de grandes colunas. Esta parece ser uma forma de homenagear aquele que abdicara do seu Império Brasileiro para, de regresso a Portugal, defender quer os direitos da filha D. Maria II, quer o próprio Liberalismo.

Disponibilizado para consulta
Dezembro de 2015

Novidade

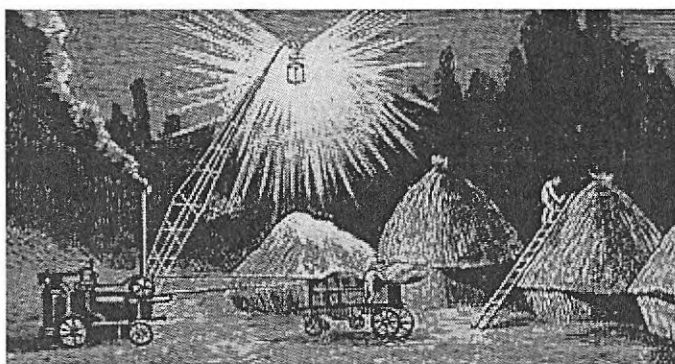
Elementos para a história da gravura e da fotografia em Portugal – I

Paulo Martins Oliveira

A dinâmica de um novo mundo

Durante o século XIX, a imagem tornou-se um elemento central nos processos de comunicação, acompanhando toda a dinâmica progressista então verificada sobretudo na Europa e nos Estados Unidos.

Efectivamente, a revolução industrial alargara o seu âmbito e começou a movimentar os mais diversos domínios da economia e da sociedade, criando e massificando novas tecnologias que revolucionaram sectores como, por exemplo, os transportes ou a agricultura, que não conheciam inovações significativas há séculos.



A introdução das máquinas a vapor na agricultura permitiu inclusivamente a realização de trabalhos nocturnos, reforçando a produtividade (Occ.42).

Apesar de todas as suas ambiguidades, o progresso tecnológico fez aumentar o número daqueles que beneficiavam das novas oportunidades económicas, e que apostavam por seu turno na educação média e superior como forma de dominar os princípios técnicos envolvidos, da engenharia das máquinas aos instrumentos legais dos contratos.

Depressa surgiram reivindicações políticas, nomeadamente o direito de voto para todos aqueles que apresentassem um determinado nível de rendimentos ou de instrução, independentemente de quaisquer títulos nobiliárquicos. Emergia assim o Liberalismo, o qual, através de revoluções por vezes sangrentas, foi destituindo por toda a Europa ocidental as estruturas do Antigo Regime.

Deste modo, os estados deixavam de ser propriedade pessoal de monarcas absolutos, passando a representar entidades territoriais e cívicas que tinham espíritos autónomos, protegidos por Constituições que se sobrepunham aos poderes de presidentes, de reis e mesmo de imperadores. Neste contexto, a governação executiva foi assumida pelos protagonistas do desenvolvimento material e cultural das nações.

Assim, a ideia de poder funde-se com a de evolução, daí que, por exemplo, “Ordem e Progresso” seja a divisa do Brasil independente, fundado no século XIX e que se prometeu dirigido por elites não de berço, mas de mérito económico ou académico.

Contudo, a nível das relações internacionais, esta conjuntura depressa intensificou antigas rivalidades europeias, quer no “Velho Continente” quer noutras latitudes. De facto, o desejo de prestigiar politicamente os novos regimes liberais, bem como a urgência em aceder a matérias-primas que sustentassem uma indústria cada vez maior, acentuou a concorrência noutros continentes, atraindo mesmo países como a Alemanha ou até a Bélgica, sem tradições no colonialismo ultramarino.

Aventurando-se no interior das selvas africanas e asiáticas, os exploradores tornaram-se verdadeiros heróis nacionais, reivindicando novos territórios, cartografando terras incógnitas e revelando todo o género de excentricidades a um estupefacto público europeu.

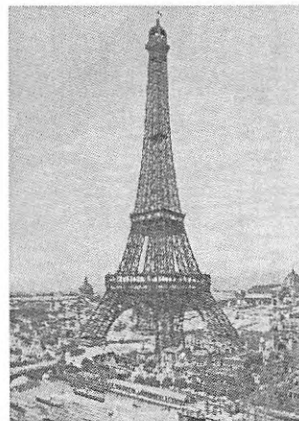
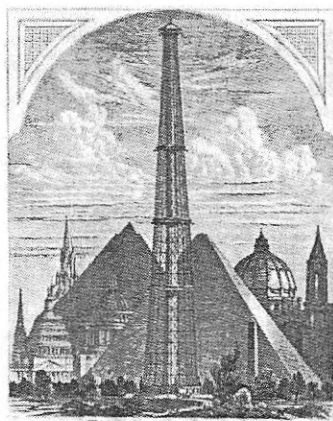
Efectivamente, além da competição política e económica, as rivalidades também se faziam sentir no domínio científico, através do qual se tentava reclamar o honroso título de “Luz do Civilização”. Para o efeito, cada país ia apostando nos mais variados ramos do conhecimento, fazendo-se avaliações periódicas em grandes Exposições Universais, onde o número de medalhas definia as respectivas posições no *ranking* das nações “civilizadas e modernas”.

Se as descobertas geográficas, científicas e tecnológicas eram, por excelência, símbolos do progresso, disputava-se igualmente tudo aquilo que expressasse o “génio” da Humanidade, pelo que se competiu também nas Belas-Artes e no estudo da História e revelação dos seus mistérios. Vários governos apostaram por isso na arqueologia, primeiro para atestar a antiguidade dos próprios países, depois noutros territórios, demonstrando a superioridade dos seus investigadores e instituições académicas. Deste modo, constituiu motivo de orgulho para os franceses o facto de Champollion ter batido o inglês Thomas Young na decodificação dos hieróglifos do antigo Egipto, para mais encontrando-se a Pedra Roseta conservada no British Museum.

No entanto, toda esta dinâmica seria reforçada nas últimas décadas do século XIX, nomeadamente pela disputa ao nível das descobertas médicas, cuja utilidade universal garantia um prestígio indiscutível, mesmo junto dos maiores rivais. Em Inglaterra, os progressos na anestesia reduziram drasticamente o espectáculo macabro das cirurgias, onde até os auxiliares chegavam a fugir em plena operação por não suportarem a agonia dos pacientes; em França, Pasteur descobria como as altas temperaturas eliminavam germes causadores de doenças, ao passo que o alemão Robert Koch identificava a causa de patologias como a tuberculose, abrindo caminho para os primeiros tratamentos eficazes. Também em Espanha se faziam progressos assinaláveis, estudando o cientista Ramón y Cajal umas misteriosas células que encontrara em cérebros, concluindo tratar-se de neurónios – a raiz da própria inteligência humana. Em breve, a instituição do Prémio Nobel confirmaria o estatuto de heróis nacionais aos primeiros a realizar descobertas em áreas fundamentais do conhecimento.

No entanto, se na Europa ainda predominava a rivalidade entre nacionalidades, nos Estados Unidos preferia-se fomentar a competição entre particulares, numa óptica de motivação capitalista. Graham Bell lutava com Elisha Gray pela invenção do telefone, enquanto Thomas Edison disputava com Joseph Swan a descoberta de uma lâmpada eléctrica funcional. Os próprios inventores fundariam na América as maiores corporações empresariais do mundo.

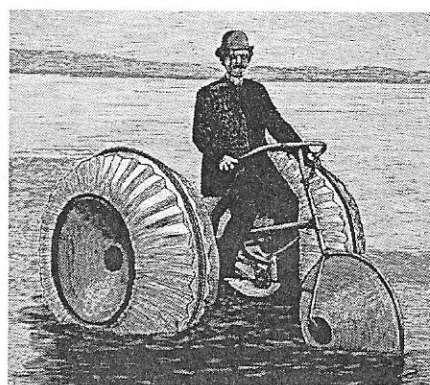
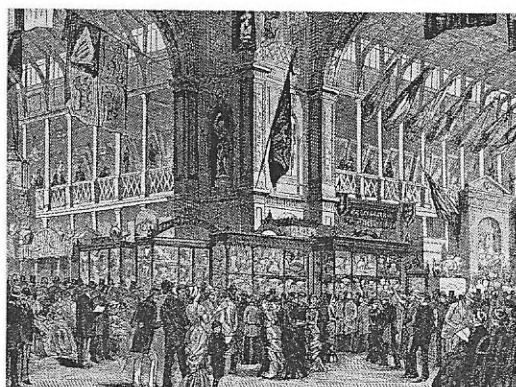
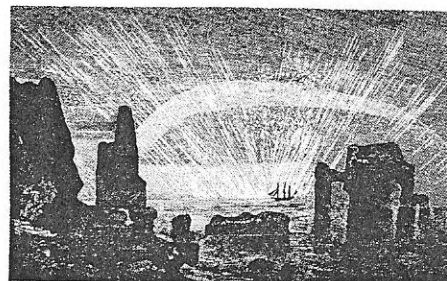
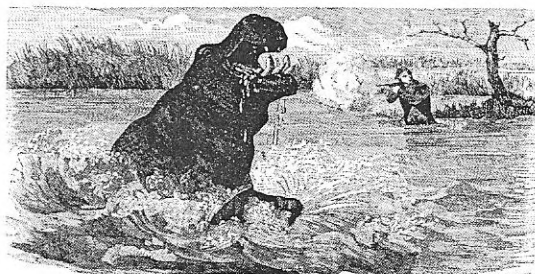
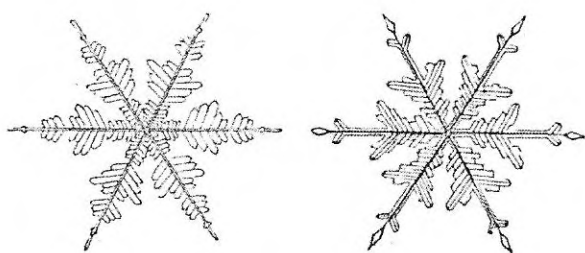
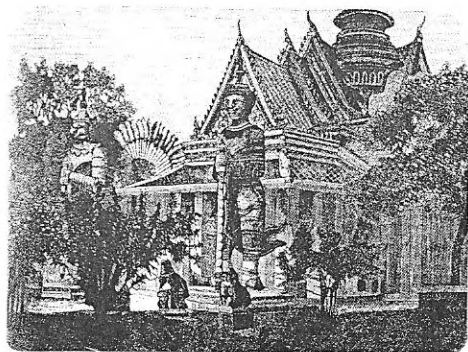
Incansavelmente exaltado, o génio humano conheceu novo triunfo com a fotografia, criada também no século XIX e cujo método comercial fora oferecido livre de direitos ao Mundo pela França, país que aspirava a ser o farol da “Luz da Civilização”. Mais tarde, na Exposição Universal de 1889, pretender-se-ia levar isso à letra com a Torre Eiffel, então a maior construção de sempre, edificada com a moderna engenharia do ferro. Deste modo, concretizou-se em Paris aquilo que os novos rivais americanos não o fizeram anos antes.



A nunca construída Torre de Filadélfia (Sc.Am. Jan.1874) e a Torre Eiffel, ambas com 300 metros e símbolos da vanguarda progressista dos Estados Unidos e da França.

O panorama mudara radicalmente em poucas décadas: as carruagens andavam sozinhas, os barcos navegavam sem vela, balões e dirigíveis cruzavam os céus, a iluminação era artificial e automática, os retratos eram praticamente instantâneos, as mensagens cruzavam o Atlântico em cabos telegráficos, era possível falar-se à distância e até guardar o som, podia-se matar às dezenas com uma metralhadora, escrevia-se mais depressa teclando em máquinas, imprimiam-se jornais às dezenas de milhar e surgiam os *best sellers*... nunca em milhares de anos se observara tamanha revolução em tão curto espaço de tempo. O entusiasmo era frenético e teria efeitos duradouros, verificando-se como, mesmo perto do final do século XX, ainda muitos dos principais meios que representavam a modernidade tinham surgido naquele excêntrico século XIX.

Tal dinâmica já não podia ser descrita apenas por palavras, desejando-se também imagens que revelassem pormenores e dessem a conhecer os rostos dos heróis da ciência, da cultura e mesmo dos políticos que anunciavam um mundo novo, para glória das respectivas nações e da própria Humanidade.



Palácios do Sião, ruínas do Egipto, flocos de neve vistos ao microscópio, reis zulus, caçadas em África, auroras boreais, grandes exposições, transportes anfíbios... algumas das imagens publicadas na imprensa portuguesa do século XIX e que traduzem o entusiasmo vigente.

O progresso da imagem

Acompanhando as profundas transformações verificadas no século XIX, muitos editores europeus e americanos realizaram grandes investimentos para que jornais e revistas começassem a publicar imagens. Dadas as dificuldades técnicas em se transporem directamente fotografias para as páginas dos periódicos, recorreu-se à gravura, especialmente a realizada em madeira, que já vinha sendo utilizada para ilustrar alguns livros. Assim, após se decalcar um desenho sobre uma pequena tábua, com o buril abriam-se os relevos correspondentes à imagem. O resultado final era uma matriz em madeira, que devia ser colocada numa máquina de prensagem e coberta de tinta, de modo a que sobre ela fossem sucessivamente pressionadas as folhas de papel, nas quais ficaria impressa a imagem.

A base deste processo era antiga, remontando na Europa praticamente ao tempo de Guttemberg. Contudo, no que dizia respeito especificamente aos métodos de impressão, verificaram-se no século XIX progressos significativos, demonstrando como a revolução industrial chegou também à imprensa.

Neste domínio, foram desenvolvidas máquinas a vapor que, de modo automatizado, faziam circular as folhas de papel e procediam às correspondentes prensagens sobre a matriz. Por exemplo, em 1849 exclamava-se na *Revista Popular* como os prelos mecânicos do jornal britânico *Times* conseguiam processar 4.200 folhas por hora, e que foram ainda instaladas três novas máquinas que permitiam a impressão de 200.000 folhas por dia. Assim, dizia-se com entusiasmo que, tal “como a industria teve as machinas de vapor e os caminhos de ferro, a typographia procurou tambem acompanhar aquella rapidez de producção e locomoção; os prelos mechanicos são os caminhos de ferro da typographia”.

Em contraponto, a realização das matrizes manteve-se um processo lento e minucioso, apenas ao alcance de especialistas com talento artístico, que compreendessem quer a arte do desenho quer a dos relevos.

Consoante os casos, uma matriz de qualidade poderia demorar até várias semanas a ser terminada, devido à precisão com que deveriam ser abertos os entalhes na madeira. Por isso, as imagens que surgem nos periódicos ilustrados não correspondem em muitos casos à notícia que na véspera passou a dominar a actualidade, representando em alternativa o património edificado ou natural, bem como as personalidades que se iam distinguindo em diversos quadrantes.

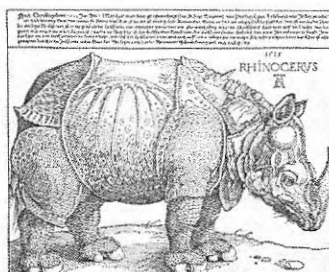
No entanto, com o passar do tempo, nos escritórios de uma publicação formava-se um acervo de matrizes, ao qual se podia recorrer para encontrar uma imagem que ilustrasse com eficácia um acontecimento de última hora, particularmente ao nível dos retratos de figuras importantes.

Esta questão ganhou tal relevância que surgiram mesmo oficinas especializadas em gravuras, que definiam estratégias a médio e longo prazo em termos das matrizes que produziam, de modo a alugá-las prontamente aos jornais e revistas.

Ainda no domínio publicitário, a imagem revelava uma óbvia eficácia de comunicação, permitindo que se apresentassem “factos e não palavras”.

As imagens do “antes” e “depois” não deixavam dúvidas:
o depurativo Dias Amado curava infecções e endireitava pescoços.

Estas circulações e adaptações de imagens eram já bem antigas. Embora fora do contexto da imprensa periódica, uma vez que se tratava de uma estampa solta e de cariz artístico, note-se que no século XVI o famoso Albrecht Dürer recebera de Portugal um esboço representando um rinoceronte desembarcado em Lisboa. A partir desse desenho, Dürer elaborou um outro mais elaborado, que depois passou a uma matriz de madeira, resultando uma das gravuras mais conhecidas do mundo.



Rhinocerus, por A. Dürer

A imagem que surgia numa gravura tinha assim uma autoria frequentemente partilhada, realidade ainda mais evidente quando se começaram a traçar os desenhos preparatórios sobre fotografias. Em alguns casos o circuito era particularmente complexo, por exemplo quando se representava um quadro. Assim, existia o pintor que realizou a tela, o fotógrafo que a registou num *cliché*, o desenhador que copiou a fotografia, e o gravador que executou a matriz a partir do desenho. Por fim, o próprio impressor tinha também uma função determinante, cabendo-lhe inclusivamente a selecção e aplicação das tintas, o que também se reflectia na qualidade do trabalho final.

No entanto, a prazo, a evolução tecnológica veio a confirmar a primazia da fotografia relativamente à tradicional gravura. Tratou-se de um processo lento, uma vez que inicialmente as fotos eram de lâminas de metal (daguerreótipos), impossíveis de aplicar nas edições. Posteriormente, em meados do século surgiram os positivos em papel, os quais podiam ser indefinidamente obtidos a partir de um negativo. Contudo, para aplicação editorial, era necessário colar individualmente cada fotografia numa determinada página de cada livro. Obviamente, este processo não adequado para a imprensa periódica, onde as tiragens eram urgentes e mediam-se aos milhares, e não às dezenas ou centenas.

Pouco depois, a fototipia veio acelerar e multiplicar a obtenção dos positivos, mas ainda assim não resolvia o problema da aplicação dessas imagens nas páginas das edições, mantendo-se a necessidade de colagens individuais. Deste modo, as gravuras continuavam a ser preferidas para as ilustrações, sendo por este meio indirecto que as fotografias eram dadas a conhecer ao grande público.

No entanto, perto do final do século XIX verificou-se a generalização da fotogravura, a qual veio revolucionar o meio jornalístico. Tratava-se do método precursor das modernas técnicas de *off-set*, permitindo que a própria fotografia fosse transposta para uma matriz, sobre a qual eram impressas as folhas dos periódicos.

Esta evolução constituiu um golpe profundo na tradicional gravura, sendo que muitos dos seus cultores não se adaptaram à nova tecnologia, considerando-a mesmo redutora por dispensar o cirúrgico trabalho da madeira. Assim, o ofício de gravador retornou às origens, convertendo-se numa actividade eminentemente artística, tal como o fora até ao século XVIII.

O panorama nacional

Os desenvolvimentos relativos à ilustração de periódicos são também visíveis em Portugal, embora com especificidades ao nível da cronologia e da dimensão dos projectos editoriais.

De facto, tal como a própria industrialização, foi igualmente tardio o surgimento da gravura jornalística, a qual teve ainda de se debater, por algumas décadas, com problemas de qualidade e de sobrevivência económica. Para esta realidade contribuíram vários factores, como a falta de experiência organizativa, a fraca especialização profissional, as limitações ao nível dos equipamentos e, acima de tudo, a existência de um analfabetismo endémico, que comprometia as hipóteses de sucesso dos empreendimentos editoriais vocacionados para o público em geral (*Rev.Pop.* 1849, pp.11, 27, 51, 91, 139).

Ainda assim, nos anos 30 do século XIX surgiram as primeiras tentativas, voluntárias e esforçadas, mas manifestamente empíricas, como lembrou Nogueira da Silva alguns anos depois. Na origem do processo esteve Manuel Maria Bordalo Pinheiro, pai de Rafael, de Columbano e de Maria Augusta Bordalo Pinheiro, que se distinguiram em diferentes ramos artísticos.



Manuel Maria Bordalo Pinheiro

O patriarca da família Bordalo Pinheiro tinha experiência no desenho e na escultura, tendo na década de 30 dirigido a sua atenção para a gravura em madeira, então praticamente sem executantes no país, vendo aí uma oportunidade para desenvolver o jornalismo ilustrado português.

Como referiu Nogueira da Silva: “Sem mestre, nem livro da especialidade, porque não o havia então; tendo de adivinhar o systema e os meios práticos pelo que, apenas, a sua intelligencia podia ler na simples observação das gravuras estrangeiras, Bordalo fez mais do que seria razoável exigir”.

Deste modo, estudando as gravuras da *Magasin Pittoresque* de que era assinante, Manuel Maria Bordalo Pinheiro trabalhou as suas primeiras matrizes para a revista *Panorama*. Pouco depois contratou Baptista Coelho, formando-o na arte que aprendera por tentativa e erro. Neste contexto, os recursos artísticos eram limitados, sendo sistematicamente

utilizada a mesma técnica elementar, desiludindo os poucos leitores que, sendo também assinantes de revistas estrangeiras, logo se apercebiam do contraste.

O *Panorama* viria a fracassar e a ressuscitar por mais que uma vez, ao passo que a principal iniciativa seguinte foi a *Ilustração*, igualmente efêmera e a padecer dos mesmos problemas, com a agravante de se lhe apontar um título pretensioso, que não correspondia à qualidade das gravuras. Baptista Coelho recebia os desenhos e era obrigado a apresentar as matrizes numa semana, fazendo nesse espaço de tempo um trabalho que em condições normais podia demorar até dois meses. Deste modo, apenas saíam das suas mãos matrizes “esgravatadas”.

Em suma, neste período “desenhou-se e gravou-se aos trambulhões” (N.S. *Pan.* 1866, pp.50, 68, 111).

Também as condições técnicas existentes em Portugal eram fracas, o que se verificava por exemplo na qualidade da tinta e do papel que as fábricas nacionais disponibilizavam, limitando a qualidade das impressões. Por outro lado, enquanto outras oficinas europeias expediam já folhas aos milhares em máquinas a vapor, em Portugal a generalidade das prensagens era ainda manual, constituindo motivo de orgulho os equipamentos que fossem de metal ou que, embora de madeira, tivessem algumas partes em ferro.

Apesar de tudo, determinado, Manuel Maria Bordalo Pinheiro participou em 1848, juntamente com o gravador Baptista Coelho, no lançamento da *Revista Popular*, a que se associaram os colaboradores literários Fradesso da Silveira, Pereira de Almeida e Latino Coelho.

Com outra organização e planeamento, começou finalmente a notar-se uma melhoria na qualidade das imagens, publicando-se naquelas páginas inclusivamente o primeiro romance ilustrado original, *Leonor*, antepassado remoto das fotonovelas que se popularizariam muitas décadas depois, e talvez das próprias telenovelas.

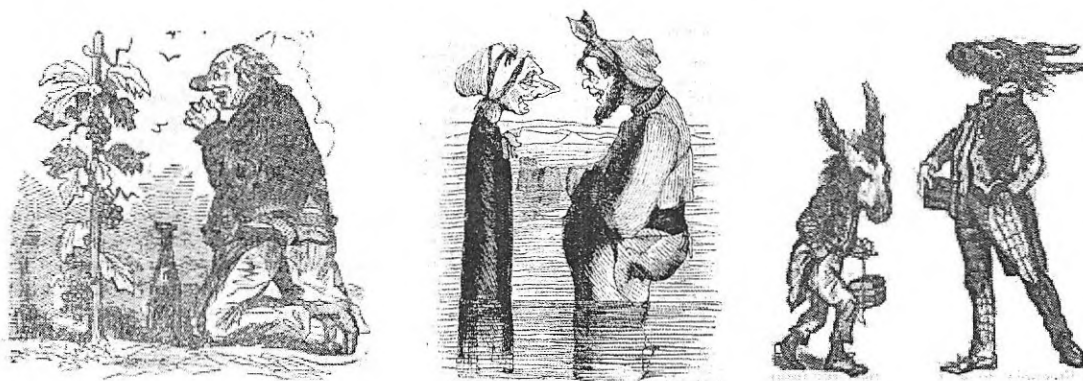


– Com que então o senhor nega-me o direito de eu dizer aquilo que quizer?!

– Nego-lhe o direito de menoscabar com as suas historias, infamemente calumniosas, a honra de uma senhora, que nunca o offendeu ao senhor, creio eu, desconceituando-me por esse modo, a mim, que sou seu marido, e como tal tenho tambem o direito e o dever de lhe dizer, como lhe digo agora: – mente!

(gravura e texto do romance ilustrado *Leonor*)

Contudo, outros recursos eram utilizados para reforçar o interesse do leitor, destacando-se as caricaturas, que começaram a encerrar os exemplares a partir do n.º 30. Alguns desses desenhos escondem uma ironia de tal modo subtil que o objectivo ou a graça terão ficado no século XIX. Contudo, outras são mais claras na crítica à realidade nacional. Por exemplo, “Um devoto de S. Martinho”, mais que um acto religioso, aborda a questão do alcoolismo, enquanto “No banho” surge como uma melancólica caracterização de dois camponeses afectados por uma inundação. Claramente mordaz é a caricatura “Ida para o collegio – saída do collegio”, onde se critica o sistema de ensino e a altivez da ignorância.



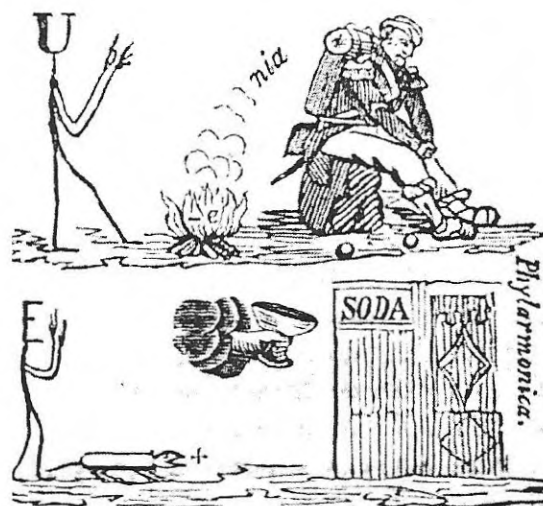
Nesta altura, Rafael Bordalo Pinheiro não tinha mais que quatro anos de idade, sendo no entanto plausível que estes desenhos satíricos e alegres tivessem prendido a atenção do filho do responsável artístico da *Revista Popular*. Alguns personagens que representam o português genuíno são mesmo o protótipo do que viria a ser o Zé-Povinho, desenvolvido posteriormente pela mão de Rafael Bordalo.

Além das caricaturas, a gravura era ainda utilizada para publicar exercícios inspirados no trabalho dos decifradores de hieróglifos egípcios, expoentes da capacidade de raciocínio interpretativo. Assim, desafiando-se a perspicácia dos leitores da revista, publicavam-se enigmas compostos de pequenas figuras, letras e outros símbolos, que escondiam um dito popular.



No caso apresentado, o enigma é traduzível como “o homem é um mundo em ponto pequeno”, utilizando-se as mais variadas combinações. Por exemplo, o tronco em forma de “1” significava obviamente “um”; contudo, se invertido, significava “mu”, que acrescido de um “n” e do símbolo musical “dó” originava “um mundo”. Por seu turno, um “p” seguido de um “leque” sem o “le” resultava “peque”, ao qual se acrescentava um “nó”, obtendo-se a palavra “pequeno”.

Outros desafios eram mais complexos e, no espírito romântico da altura, faziam com que os leitores se sentissem nas ruínas de um templo egípcio, tentando decodificar uma mensagem evasiva.



Neste caso, a parte superior pode ser interpretada como:

- 1.º) a figura com cabeça em “U” e corpo em “K” = “o ca”
- 2.º) uma fogueira menos a letra “e”, seguido de “nia”, obriga a que se procure sinónimos para o desenho do fogo. Neste caso, será “lume” = “lum nia”. Juntando as letras anteriores obtem-se: “o calumnia...”
- 3.º) um soldado queixando-se dos pés após uma longa marcha significa “dor”, daqui resultando “o calumniador”, de acordo com a ortografia então em uso.

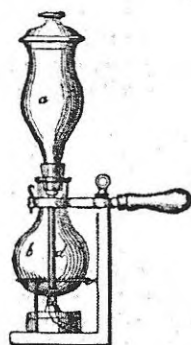
Contudo, já a parte inferior revela-se mais enigmática, talvez obrigando a que se esperasse pela solução publicada no número seguinte: “O calumniador é o réptil mais venenoso da sociedade”. Mesmo assim, não deixava de constituir um desafio tentar fazer corresponder os desenhos com a resposta:

- 4.º) a figura com cabeça em “E” e braços em “U” = “é o...”
- 5.º) um lagarto com o sinal de “+” = “...réptil mais...”
- 6.º) uma nuvem negra com um cálice indicia “veneno”; seguido da palavra “soda” em cima de uma porta = “...venenoso da...”
- 7.º) na porta seguinte, a palavra “Phylarmonica” sugere que se trata da entrada de uma “...sociedade”.

Mesmo que com alguma ajuda, o leitor era um Champollion. Em todo o caso, o facto de as respostas virem apenas no número seguinte demonstra como se utilizavam todos os recursos para fidelizar os clientes. Outra das estratégias era fazer com que os artigos principais apenas terminassem noutra número, o que não se deve efectivamente apenas a

limitações de paginação. Assim, o “continua” tornou-se um termo recorrente nas revistas do século XIX. Por seu turno, a publicação de índices anuais relativos aos artigos e gravuras convidava os leitores a procurarem números antigos e em falta, podendo assim os editores vender exemplares que haviam sobrado. Ainda neste âmbito, os romances ilustrados que se começaram a publicar, e cujas histórias se iam desenrolando ao longo de vários números, constituíam também uma forma de fidelizar o público.

No entanto, além das novidades literárias, parte importante dos artigos e respectivas ilustrações dava conta das inovações tecnológicas e científicas que surgiam na Europa a um ritmo cada vez mais elevado, prometendo mudar a vida aos mais diversos níveis.

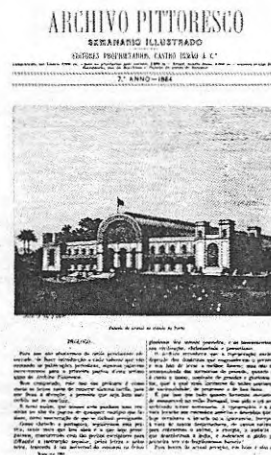


“Cafeteira atmo-pneumática”

Confirmando o particular interesse que estas matérias suscitavam, Fradesso da Silveira patrocinaria na mesma *Revista Popular* um grande anúncio, prometendo nada menos que uma colecção de 100 tratados dirigidos ao grande público, abrangendo “todos os conhecimentos humanos d’alguma importância”. Deste modo, colocar-se-ia a “sciencia ao alcance de todas as classes e de todas as intelligencias”.

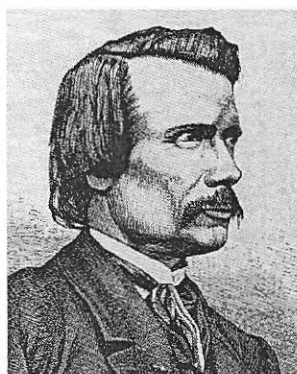
Mesmo assim, em 1850 o mercado nacional não conseguiu sustentar a *Revista Popular*, condenando-a a uma existência efémera, não obstante os elogios que colheu e que se prolongaram nas décadas seguintes, uma vez que constituiu uma referência para os editores daquele século.

O sentido estava dado, pelo que em breve surgiram outros projectos apostados em dinamizar e solidificar publicações que ilustrassem as notícias científicas, tecnológicas e culturais. O *Panorama* reapareceu com uma qualidade superior àquela que patenteara na sua primeira versão, sendo esta iniciativa acompanhada pela fundação, em 1857, do *Archivo Pittoresco*, revista de especial importância na divulgação dos valores da cultura nacional, particularmente ao nível do património.



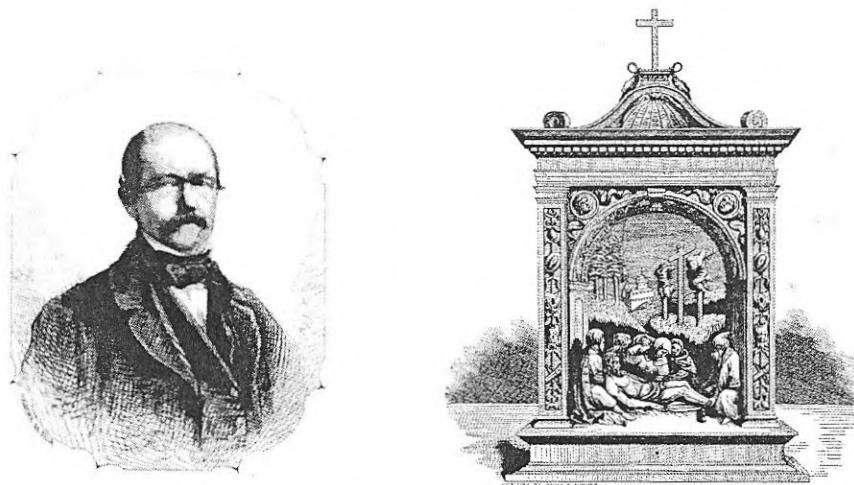
Capas de um número de *O Panorama* (1858), com o explorador David Livingstone, e do *Archivo Pittoresco* (1864), com o Palácio de Cristal do Porto.

Em época de “regeneração” e de “fontismo”, desejava-se que Portugal fosse uma nação moderna e culta, pelo que nas páginas destas publicações colaboraram nomes como Alexandre Herculano ou Rebelo da Silva, entre vários outros intelectuais. Por seu turno, também os gravadores viam a sua importância reforçada, cabendo-lhes ilustrar o melhor de Portugal e os exemplos de referência que chegavam do estrangeiro. Neste âmbito destacou-se Nogueira da Silva, colaborador do *Archivo Pittoresco* e do *Panorama*.



NOGUEIRA DA SILVA
NOGUEIRA DA SILVA
N. DA SILVA

Depois dos esforços voluntariosos de Manuel Maria Bordalo Pinheiro e de Baptista Coelho, e não obstante o surgimento de outros profissionais que vingaram na ilustração jornalística, caberia a Nogueira da Silva fundar bases verdadeiramente sólidas onde assentou aquele género de gravura em Portugal. Começando por simultaneamente desenhar e realizar as suas matrizes, Nogueira da Silva viria a formar discípulos, ensinando-lhes a difícil arte de abrir imagens na madeira, enquanto ele próprio fornecia os desenhos. De entre os aprendizes destacar-se-ia Caetano Alberto, que geralmente assinava apenas como “Alberto”.



Otto von Bismarck (desenho e gravura de Nogueira da Silva); porta-paz da Casa da Moeda (desenho de Nogueira da Silva e gravura de Caetano Alberto).

Caetano Alberto viria a ser, por seu turno, um dos nomes mais destacados da gravura nacional do século XIX, formando inclusivamente vários discípulos, embora por enquanto se limitasse a colaborar com Nogueira da Silva.

Entretanto, apesar da qualidade unanimemente reconhecida a publicações como o *Archivo Pittoresco* e o *Panorama*, a força de "mil dificuldades" levou à extinção destes projectos em 1868, que ainda assistiu ao falecimento de Nogueira da Silva. Em poucos meses ficara um vazio profundo na ilustração nacional.

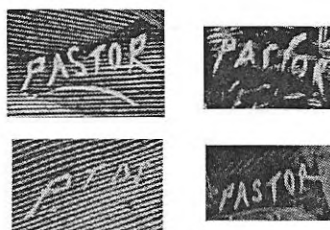
Contudo, nos inícios da década de 70 acreditava-se que existia público suficiente para garantir o sustento de uma publicação periódica ilustrada. Deu-se então um passo ambicioso, uma vez que, se as iniciativas anteriores eram de periodicidade semanal, agora lançar-se-ia nada menos que um diário, cuja primeira página apresentaria todos os dias uma nova gravura.

Em Junho de 1872 foi lançado o "numero programa" do *Diário Ilustrado*, onde se anunciava que o jornal surgiria nas bancas "todos os dias do anno sem excepção alguma". Apesar do tempo que demorava a realizar as matrizes de madeira, prometia-se um esforço para que as imagens reproduzissem "os acontecimentos mais notáveis da semana, ou do mez", ao passo que, de forma a procurar novos públicos, anunciava-se ainda que seriam publicados "desenhos de modas copiados dos primeiros jornaes de Paris e Londres". De facto, não se tratava de uma iniciativa qualquer, mesmo porque "o papel será do melhor".

Para a ambiciosa tarefa foram contratados os serviços de gravadores que se tinham distinguido nas publicações entretanto extintas, caso de Caetano Alberto, autor da primeira gravura do *Diário Ilustrado*, nomeadamente um retrato de D. Carlos de Bourbon y de Este, pretendente ao trono espanhol. Tratava-se de um assunto então na ordem do dia, e que já levava inclusivamente a uma guerra entre a França e os estados germânicos, que acabaram por se unificar na Alemanha.

Possivelmente contra as previsões de alguns, a iniciativa editorial acabaria mesmo por vingar e manter-se em Portugal por décadas, algo verdadeiramente inédito ao nível das publicações ilustradas. Emoldurando o título do jornal, um cabeçalho reunia monumentos, pontes de ferro, barcos a vapor, balões de ar quente, comboios, ruínas arqueológicas, selvas, minaretes islâmicos, indígenas... Tratava-se do peculiar entusiasmo do século XIX, que levava Júlio Verne a escrever romances sobre viagens à Lua, submarinos e voltas ao mundo em balão.

Para que o novo jornal português pudesse apresentar gravuras suficientes em número e em qualidade, exigia-se o reforço na capacidade de produção de matrizes, estando já a caminho do país quem a poderia garantir: Francisco Pastor.



Nascido em Alcoy, na região de Valência, Francisco Pastor Muntó aprendera gravura em Madrid, junto de José Severini, com quem veio para Lisboa na expectativa de participar na afirmação do jornalismo ilustrado em Portugal, onde as oportunidades estavam amplamente abertas. De facto, seria Pastor quem verdadeiramente se distinguiria na capital portuguesa. Após um breve período em que trabalhou sob as ordens de Severini, montou a sua própria oficina de gravador, fornecendo gravuras ao *Diário Ilustrado* e a outras publicações que surgiriam ainda nos anos 70, nomeadamente no âmbito das revistas.

Se o diário tinha uma apresentação relativamente simples, limitando-se a uma gravura no centro da primeira página, desejava-se recuperar o modelo das publicações magazinescas semanais, que haviam existido nas décadas anteriores.

Assim, em 1877 surgiu o *Universo Ilustrado*, seguindo-se outras iniciativas, como a *Ilustração Universal*, cujo cabeçalho foi desenhado por Rafael Bordalo Pinheiro e gravado por Francisco Pastor. Vendo-se ao longe templos de várias religiões, na parte central concentravam-se indivíduos de etnias diversas, representando a perspectiva cosmopolita desta edição.



Pormenor do cabeçalho da *Ilustração Universal*, com vários indivíduos de diferentes origens.

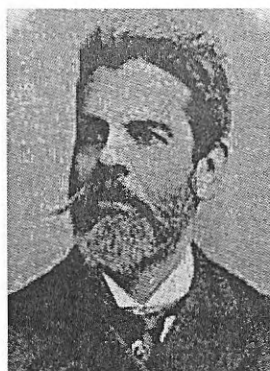
Ainda em 1877, surgia em Paris a revista *Dois Mundos*, escrita em português mas tendo como suporte toda a máquina editorial francesa, incluindo ao nível da gravura, conferindo a esta iniciativa uma qualidade reforçada. Como se admitiu, “esta publicação seria uma glória para Portugal se fosse producto da arte portugueza, mas feita em Paris, não tinha a mesma significação nem interesse para o paiz a que se destinava”.

O comentário foi publicado na revista *O Occidente*, que surgiu como resposta à congénere francesa, procurando demonstrar que não era necessário importar revistas, uma vez que em Portugal existia já capital humano capaz de realizar uma edição complexa, com diversas gravuras de qualidade em cada número.

Deste modo, na *Occidente* representar-se-ia “a industria agrícola e manufactureira; a navegação, o commercio, a guerra, a religião, os costumes, as viagens, enfim, toda essa multidão de factos commovedores e palpitantes de que o mundo moderno é theatro”.

O empreendimento foi lançado logo em 1878, tratando-se de uma verdadeira bandeira nacionalista criada em torno da ilustração, à qual fizeram questão em se associar colaboradores literários como Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Pinheiro Chagas, Guerra Junqueiro, Augusto Filipe Simões, Maria Amália Vaz de Carvalho e Ramalho Ortigão, entre muitos outros, como se verifica no número prévio que fez a apresentação do projecto. Afinal, “a vida portugueza não está de todo extincta”.

A luso-francesa *Dois Mundos* apenas se manteve por alguns meses, não resistindo à competição da *Occidente*, liderada por um gravador que viera fazendo carreira sólida: Caetano Alberto.



Agora experiente, Caetano Alberto assumiu-se como o líder da gravura nacional, destacando-se pela execução de centenas de matrizes que mereceram os maiores elogios. Por outro lado, tal como antes ele próprio havia sido formado por Nogueira da Silva, agora chegara a sua vez de apresentar discípulos, destacando-se Diogo Netto, Augusto Oliveira e Domingos Cazellas.



Tratavam-se de colaboradores polivalentes, que tanto realizavam desenhos como matrizes. Frequentemente, deslocavam-se a acontecimentos para fazer esboços e tomar anotações, de modo a desenvolver um desenho pormenorizado no *atelier*. Uma vez terminado no papel, passavam o trabalho a um colega que executava a matriz de madeira.

Note-se que, nas imagens finais dadas ao prelo, normalmente a assinatura do responsável pelo desenho surgia no canto inferior esquerdo, enquanto o nome do gravador surgia no canto inferior direito. Este aspecto contrastava com o verificado nas primeiras publicações ilustradas portuguesas, onde a maioria das gravuras não apresentava sequer uma assinatura. Tal evolução demonstra como a imagem jornalística ganhara um estatuto artístico, além do valor económico associado às próprias matrizes.

Efectivamente, a gravura era agora considerada nas suas diversas vertentes, incluindo ao nível da própria qualidade de impressão. Mesmo com as modernas máquinas de prensagem a vapor, que acabaram por chegar a Portugal, constituía uma arte saber tirar proveito de uma matriz, nomeadamente através da escolha da tinta, da respectiva quantidade a aplicar e na forma de a distribuir sobre a madeira. Considerando que cada imagem era um caso particular, era ainda necessário calcular quantas folhas deveriam ser impressas antes se renovar a tintagem da matriz, encontrando um equilíbrio entre a qualidade, a rapidez e a economia.

Para coordenar este importante domínio foi contratado Adolpho Lallement, que assim trouxe para Portugal a experiência adquirida em Lille, um dos mais importantes centros tipográficos de França.

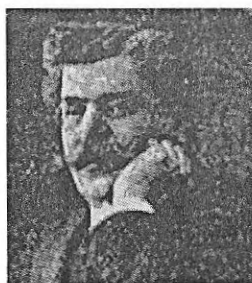


A. Lallement

Aquando do falecimento deste impressor, Caetano Alberto redigiu uma sentida nota: “Quando recebemos a noticia da morte de Adolpho Lallement estávamos sentados á nossa banca de trabalho, muito preocupados em concluir uma gravura. Foi o nosso amigo Júlio Cosmelly, que nos deu a triste nova, e nós surprehendidos, subitamente sacudidos por um estremecimento nervoso, deixámos cair da mão o buril com que estávamos gravando, ao mesmo tempo que o nosso espírito era assaltado pela idéa de que, com a morte de Adolpho Lallement, a gravura perdia o impressor que mais a fizera brilhar entre nós, sob a arte com que elle a sabia imprimir. Era um artista na verdadeira acepção d’esta palavra” (Occ.451).

Na verdade, a gravura é uma actividade que apresenta várias dimensões, exigindo uma sintonia entre todos os intervenientes envolvidos. Reforçando esta perspectiva abrangente, dever-se-á notar ainda que, embora predominassem as ilustrações realizadas a partir de matrizes em madeira, existiram ainda no século XIX outras opções que ganharam destaque, sobretudo por iniciativa de Rafael Bordalo Pinheiro.

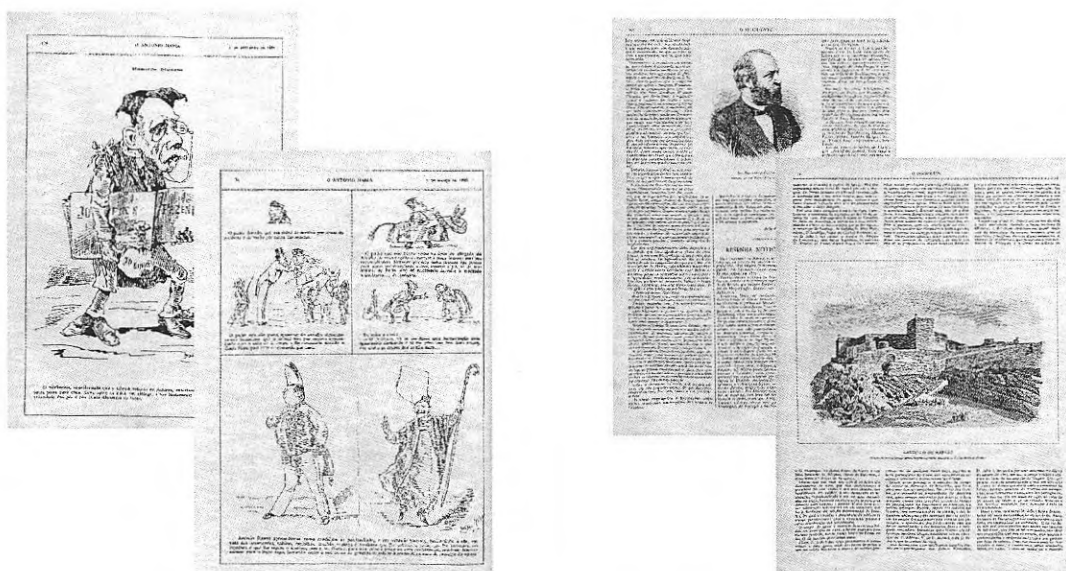
Como anteriormente referido, o mundo das publicações e das caricaturas fizera parte do seu quotidiano familiar. Agora era chegado o momento do próprio Rafael Bordalo aproveitar o seu talento e lançar publicações onde a imagem satírica era elevada para primeiro plano.



RAFAEL BORDALLO PINHEIRO

Para o efeito, em vez da lenta gravura em madeira, o caricaturista preferiu a litografia, processo onde se utiliza como matriz uma placa lisa, normalmente de pedra calcária. Com os devidos preparativos, desenhava-se directamente na pedra com lápis gordurosos, sendo que era apenas nestes traços que se fixaria a tinta de impressão, aquando da prensagem das folhas.

O método apresentava vantagens e limitações. Relativamente às primeiras, era possível o desenvolvimento de um grande número de imagens, uma vez que bastava desenhar nas pedras litográficas. Por isso, as publicações de Rafael Bordalo apresentam-se povoadas de caricaturas e formas decorativas, como se pode verificar nas páginas de *O António Maria*, por exemplo. Efectivamente, seria impossível apresentar tal profusão caso tivessem de ser abertas matrizes de madeira para cada imagem, para mais sendo a maioria dos trabalhos responsabilidade de um único autor. Pelo contrário, as publicações que recorriam à gravura em madeira apresentavam geralmente imagens de modo conservador.



Páginas de *O António Maria* (esq.) e de *O Occidente* (dir.)

Não obstante, como referido, o sistema litográfico tinha limitações, desde logo por normalmente não se conservarem as matrizes das imagens, uma vez que as pedras eram lavadas após a impressão dos exemplares, para que nelas se preparassem as páginas do número seguinte. Em consequência, não era possível por exemplo constituir um banco de retratos ao qual se pudesse recorrer em caso de urgência.

Por outro lado, se a gravura em madeira permitia impressões em larga escala em máquinas a vapor, já na litografia a prensagem das folhas tinha de ser realizada de modo suave, para que não se danificasse a o traço gorduroso onde se fixava a tinta de impressão, o que aconselhava o recurso a máquinas manuais. Para esta tarefa, Rafael Bordalo Pinheiro recorria à Litografia de Justino Guedes, mas mesmo assim as tiragens eram comparativamente mais baixas, daí que este género de edições se dirigisse essencialmente a públicos específicos, que conheciam os diversos personagens satirizados e compreendiam as subtilidades das caricaturas. Estes leitores, por seu turno, apreciavam o traço sumário e artístico das impressões litográficas, enquanto a maioria do público preferia a nitidez de contornos e os pormenores da clássica gravura em madeira.



Retratos de Joaquim Martins de Carvalho publicados na imprensa.
Litografia de Rafael Bordalo Pinheiro e gravura em madeira de Francisco Pastor.

Em síntese, a litografia adequava-se a projectos de natureza individual, dirigidos a universos específicos de leitores, ao passo que a gravura em madeira era utilizada em grandes edições vocacionadas para informar e formar o público em geral, onde davam o seu contributo dezenas de especialistas, das artes à letras, passando pelas ciências. Nestes empreendimentos de maior dimensão, onde se destacava *O Occidente*, colaboravam artistas de formação diversa, incluindo encenadores, que disponibilizavam desenhos para serem transformados em gravura por especialistas como Caetano Alberto ou Diogo Netto, entre outros.

Contudo, neste âmbito sobressaía o intercâmbio com jovens promessas da pintura nacional, designadamente figuras como Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa, António da Silva Porto, Henrique Pousão ou Sousa Pinto. Estes eram alguns dos pintores que faziam desenhos dos próprios quadros, disponibilizando-os para gravura e correspondente publicação na imprensa, o que lhes permitiu chegar junto mesmo daqueles com menor cultura artística. Tal exposição contribuiu decisivamente para que aqueles talentos fossem reconhecidos ainda em vida.

Por exemplo, Columbano era apresentado como um “moço pintor d’um grande futuro, e a quem decerto está reservado um lugar preeminente na moderna plêiade artística” (Occ.52).



Columbano



Malhoa



Silva Porto



Pousão



Sousa Pinto

Para Caetano Alberto, a promoção destes jovens pintores constituía uma verdadeira missão patriótica, uma vez que mereciam todas as oportunidades para retratar as paisagens, os tipos populares e tudo quanto representasse a alma portuguesa.

Deste modo, orgulhando-se do sucesso que Sousa Pinto veio a colher em Portugal e no estrangeiro, Alberto lembrava que, “por 1884-1885, *O Occidente* honrava-se reproduzindo os seus quadros, auspiciosas primícias do jovem pintor e, de então até hoje quantas obras de Sousa Pinto tem enfileirado nesta vasta galeria da arte portuguesa”.

Por seu turno, o escritor Manuel Maria Rodrigues viria a lamentar o falecimento precoce de Henrique Pousão, cuja doença o retrato já expressava. Tratava-se de “uma individualidade que seria mais uma glória para a arte do nosso paiz, se a morte não a precipitasse tão cedo nas profundezas tenebrosas do tumulo. Era um artista, e artista por vocação e por amor.” (Occ.1162;193)

Contudo, além da colaboração destes artistas, outros havia cujo contributo era ainda mais regular. António Ramalho disponibilizou dezenas de trabalhos para que fossem transformados em gravura, no que foi superado por João Ribeiro Cristino que, em diversas partes do país, traçou centenas de desenhos que rapidamente foram passados a matrizes de madeira e ilustraram várias publicações portuguesas nos últimos anos do século XIX.



Ramalho



B. CRISTINO

No entanto, se João Ribeiro Cristino merecia especial destaque, neste âmbito o nome maior era o de Manuel de Macedo, que desenvolveu tal volume de desenhos para serem gravados que chegou mesmo a participar na direcção artística da *Occidente*. Este extremo empenho contribuiu para o agravamento dos seus problemas visuais, que quase o deixaram cego. Na verdade, se inicialmente alguns duvidaram do sucesso dessa revista, agora recebiam-se cartas a perguntar se ela nunca mais acabava, prova de como os trabalhos de ilustração jornalística estavam definitivamente enraizados em Portugal.



Macedo

(M)

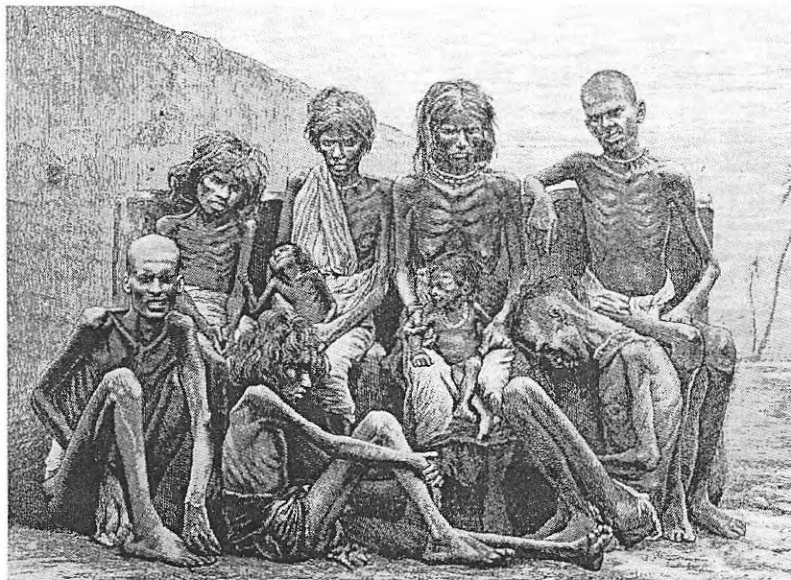
M

M

M

Entretanto, as limitações físicas de Manuel de Macedo, aliadas a uma doença temporária do próprio Caetano Alberto, levaram a que se intensificasse o recurso às fotografias, as quais serviam de modelo rápido e prático para os desenhos preparatórios das gravuras.

Contudo, a importância da fotografia não se limitou a este expediente, uma vez que permitiu aos ilustradores terem referências sobre os acontecimentos nas mais variadas partes do mundo. Tal era visível desde os primeiros números da *Occidente*, sendo exemplo expressivo uma foto enviada da Índia por Manuel Maria Bordalo Pinheiro. Ao visitar Madrastra, o português testemunhou o drama da fome que atingia o subcontinente, provocando milhões de mortes – uma das maiores catástrofes humanitárias de sempre – perante o descaso do vice-rei britânico, concentrado na organização da cerimónia que coroaria a rainha Vitória como imperatriz da Índia. A imagem surge como uma clara denúncia da miséria humana, reconhecendo-se as ambiguidades do optimista século XIX.

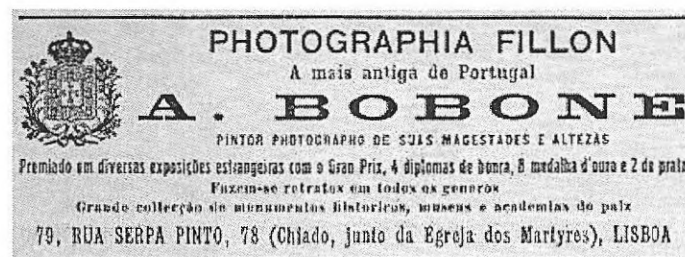


Segundo Pinheiro Chagas, que comentou a imagem, não se estava perante “nenhuma phantasia de um desenhador. [...] Aquelles espectros, que parecem ter saído do tumulto para vir posar diante da câmara escura, aquelles esqueletos cobertos, sem metaphora, apenas com uma ténue camada de pelle, aquellas figuras medonhas existem, se se chama existir estar suspenso por um fio sobre a sepultura. [...] Horrendo! Horrendo!”

Mesmo que ainda transposta para gravura, a fotografia assumia-se já como a expressão do mundo, naquilo que tinha de sublime ou de cruel.

Gradualmente, deixava de ser tida apenas como uma mera ferramenta auxiliar no desenho ou na pintura, passando a ser reconhecida enquanto arte autónoma, onde as opções eram cada vez mais diversificadas e complexas, exigindo conhecimentos técnicos e sensibilidade estética.

Deste modo, nas legendas e nos textos principais começou a ser frequente a referência não apenas ao desenhador e ao gravador, mas também ao fotógrafo que realizara a imagem original. Destacaram-se assim nomes como Alfred Fillon, fotógrafo real, cujo atelier viria a ser herdado por Augusto Bobone, que continuaria o trabalho do francês.





Fillon



Bobone

Contudo, evidenciaram-se igualmente outros fotógrafos, profissionais ou amadores, como João Francisco Camacho, Arnaldo Fonseca, Francisco Rocchini, Carlos Relvas, Emílio Biel...



Camacho



Fonseca



Rocchini



Relvas



Biel

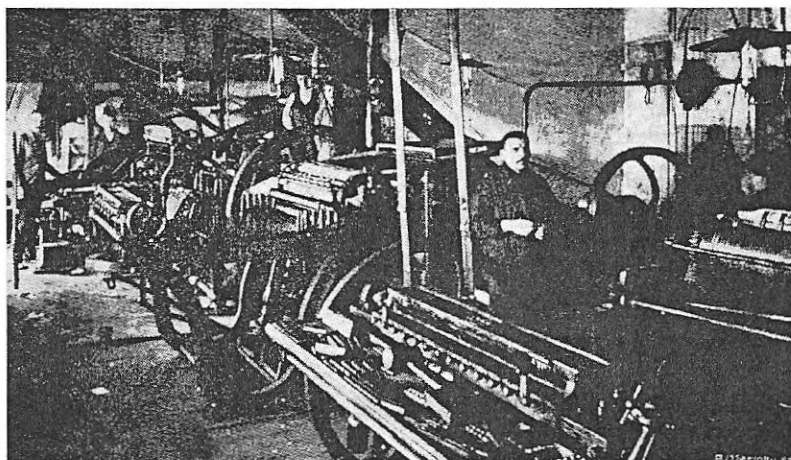
Seguindo o verificado noutros países, também em Portugal se deram progressos significativos na impressão dos periódicos, promovendo-se ainda mais a arte dos fotógrafos. Efectivamente, na transição do século XIX para o XX começou a predominar a fotogravura, que permitia a transposição directa das fotografias para matrizes, dispensando o trabalho em madeira. Neste processo merece destaque o nome de Pires Marinho.

Tendo iniciado a sua carreira na gravura tradicional, Marinho veio a apostar numa oficina onde as fotografias eram fotogravadas, sendo assim publicadas de modo muito semelhante aos positivos originais. O processo ainda era particularmente complexo, pelo que assinava as imagens como se de gravuras convencionais se tratassem.





Deste modo, nos primeiros anos do século XX era já claro que a nova tecnologia iria predominar e, apesar da complexidade exigida, foi possível aumentar consideravelmente do número de imagens. Como exemplo, se o n.º100 da revista *Occidente*, publicado em 1881, apresentava 6 imagens, trinta anos depois o n.º1175, tinha 14 para o mesmo número de páginas.



Oficina de impressão. Fotogravura de Pires Marinho.

No novo século XX, a gravura tradicional estava assim destinada a retirar-se da generalidade dos periódicos, condenada pelo mesmo progresso que tanto exaltara. No entanto, durante décadas havia permitido que várias gerações pudessem ver o que antes apenas liam ou ouviam, justificando por isso o seu lugar na História, juntamente com os mestres que a desenvolveram contra todos os obstáculos.



Caetano Alberto e
Rafael Bordalo Pinheiro
(Occ.450)

IX-09

Elementos para a história da gravura e da fotografia em Portugal – II

Paulo Martins Oliveira

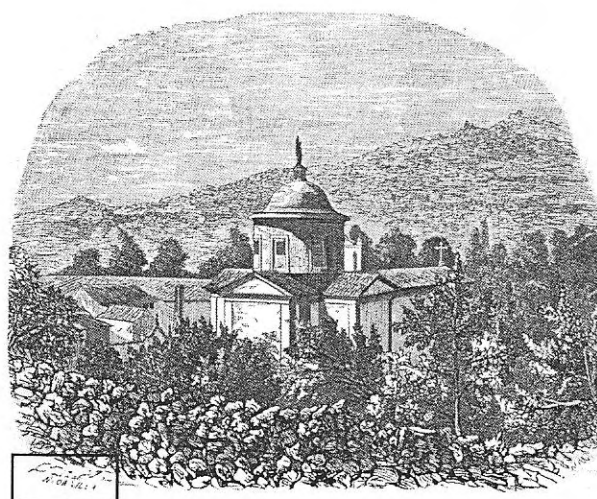
No século XIX, a gravura foi o principal modo de comunicação visual junto do grande público, tendo paradoxalmente adquirido ainda mais importância com o surgimento da fotografia.

De facto, enquanto não foi possível a impressão directa de imagens fotográficas nas páginas de periódicos e livros, verificou-se uma associação entre aquelas duas formas de arte, sendo comum a circulação e adaptação de trabalhos entre diversos especialistas, fossem estes profissionais ou amadores.

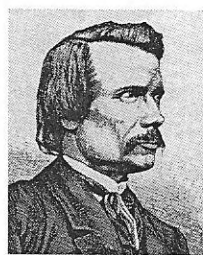
Exigindo-se versatilidade, por vezes algumas dessas tarefas eram desempenhadas por um único indivíduo. A título de exemplo, além de fotógrafo, Augusto Bobone também desenhava positivos obtidos por Alfred Fillon, de modo a que essas imagens fossem transformadas em gravuras e, deste modo, popularizadas junto dos leitores através dos jornais e revistas do século XIX.

Colhidos nessa imprensa, os exemplos seguintes reportam o esforço de vários dos entusiastas que procuraram desenvolver uma comunicação que não se limitasse à palavra impressa, mas que incluísse e democratizasse a imagem como factor de informação e de cultura.

Vale da Penha Longa e Mosteiro de S. Jerónimo. Desenho e gravura de Caetano Alberto.

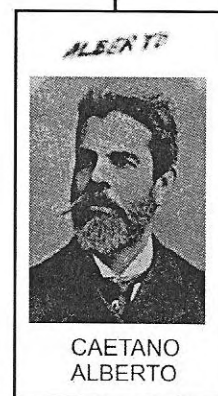
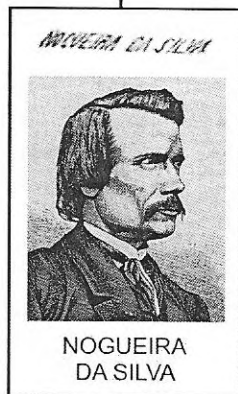


Caetano Alberto
1870



NOGUEIRA
DA SILVA

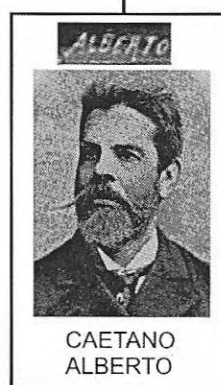
Mosteiro de Alcobaça. Desenho de Nogueira da Silva; gravura de Caetano Alberto.



"Uma boa cartada". Desenho de Manuel Maria Bordalo Pinheiro; gravura de Caetano Alberto.

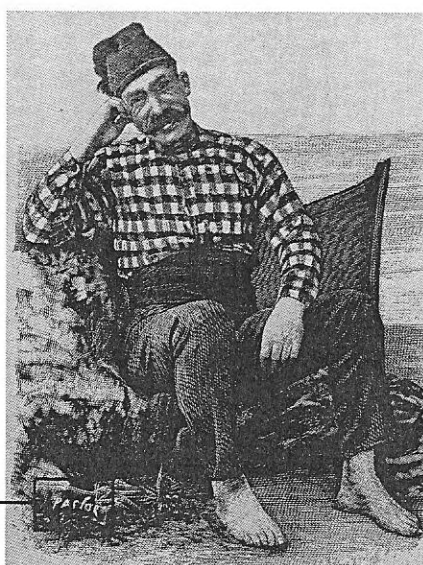


MANUEL MARIA
B. PINHEIRO



CAETANO
ALBERTO

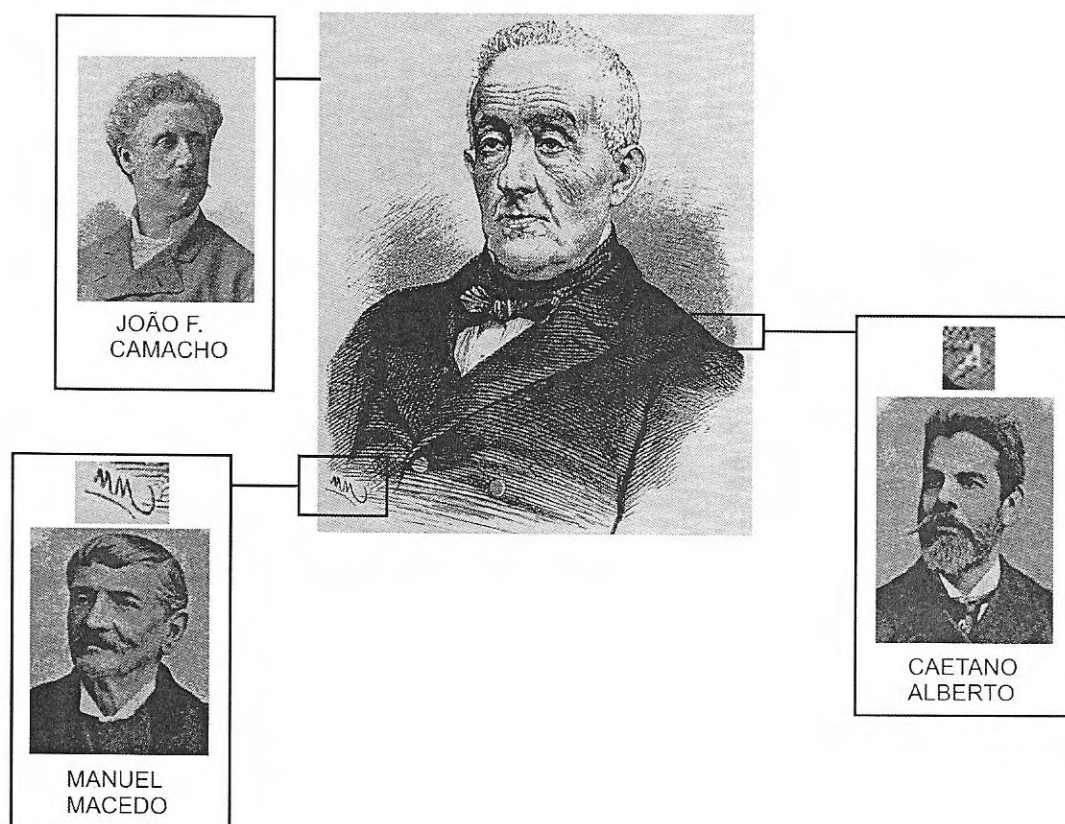
Roque Maia. Desenho e gravura de Francisco Pastor.



Infante D. Afonso. Fotografia de Alfred Fillon; desenho e gravura de Diogo Netto.



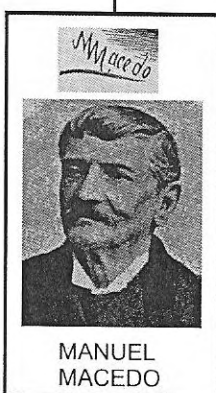
Barão de Castelo de Paiva. Fotografia de João Francisco Camacho; desenho de Manuel de Macedo; gravura de Caetano Alberto.



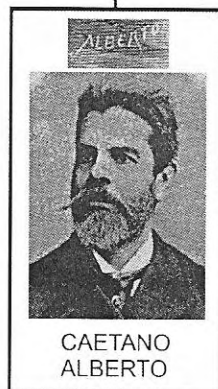
D. João IV. Desenho de Manuel de Macedo; gravura de Caetano Alberto.



Macedo

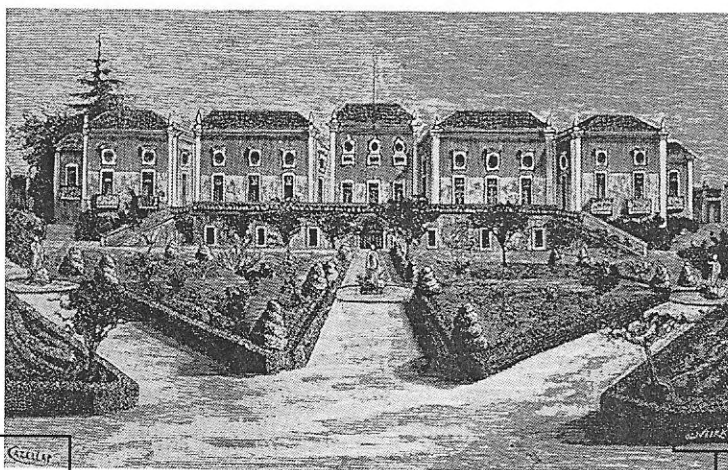


MANUEL
MACEDO



CAETANO
ALBERTO

Jardins do Palácio de Belém. Desenho de Domingos Cazellas; gravura de Augusto Oliveira.



CAZELLAS



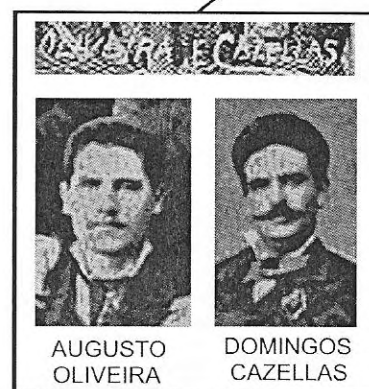
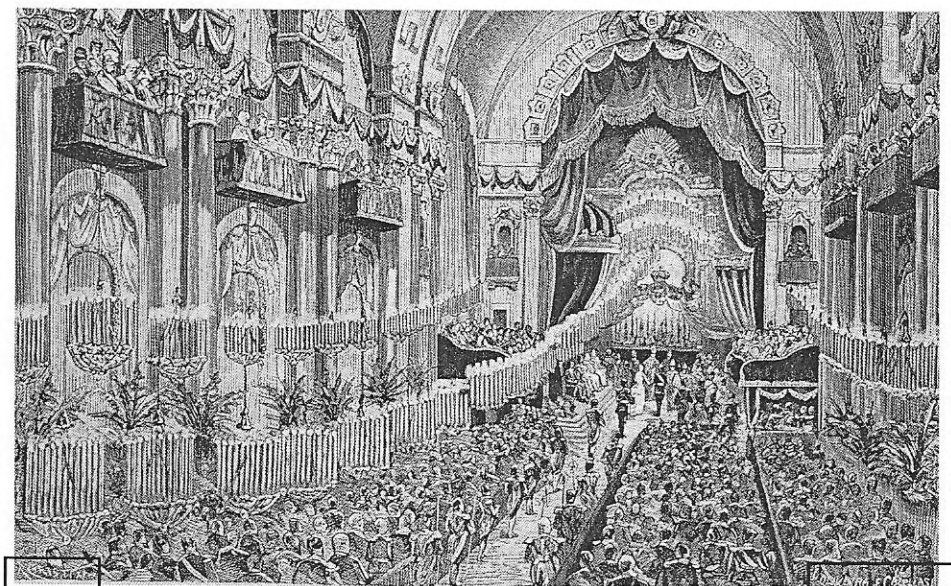
DOMINGOS
CAZELLAS

OLIVEIRA

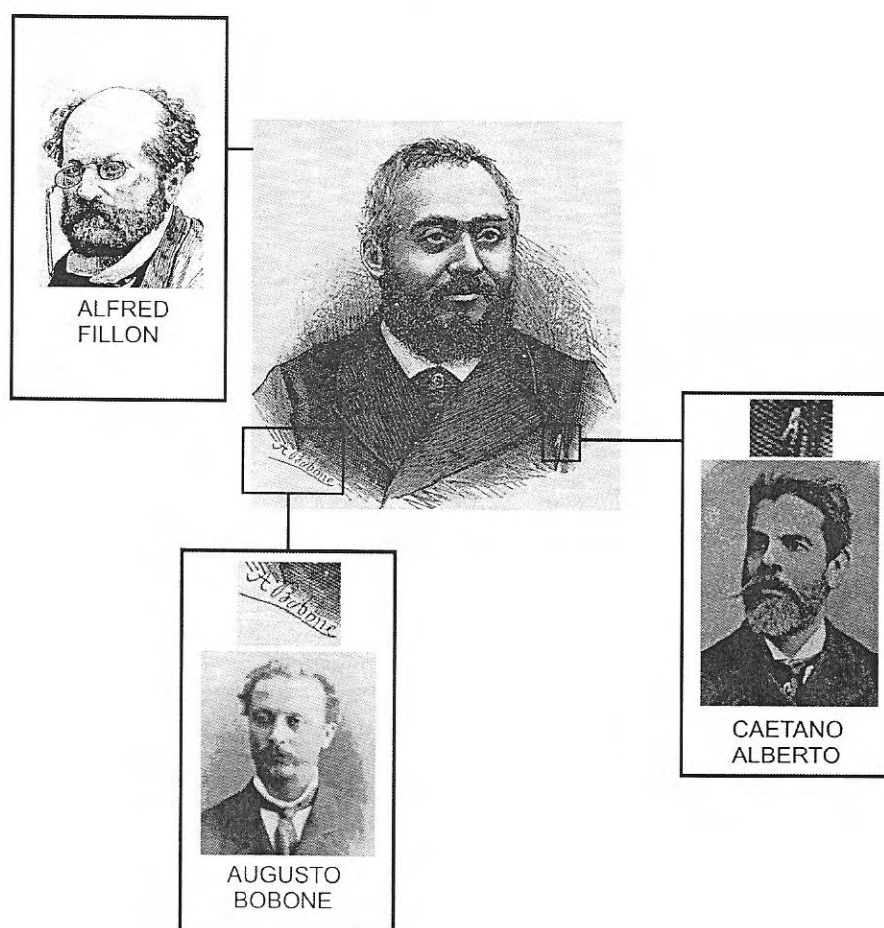


AUGUSTO
OLIVEIRA

Casamento de D. Carlos e D. Amélia. Desenho de João Ribeiro Cristino; gravura de João Augusto Oliveira e Domingos Cazellas.



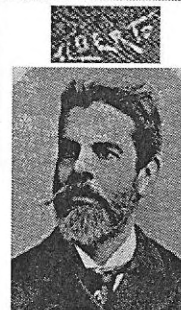
Antônio Monteiro Rebelo da Silva. Fotografia de Alfred Fillon; desenho de Augusto Bobone; gravura de Caetano Alberto.



Rainha D. Amélia e Príncipe Luís Filipe. Fotografia de Augusto Bobone; gravura de Caetano Alberto.

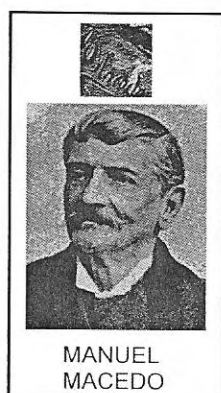


AUGUSTO
BOBONE



CAETANO
ALBERTO

"Os efeitos de um copinho". Desenho de Manuel de Macedo; gravura de Francisco Pastor.



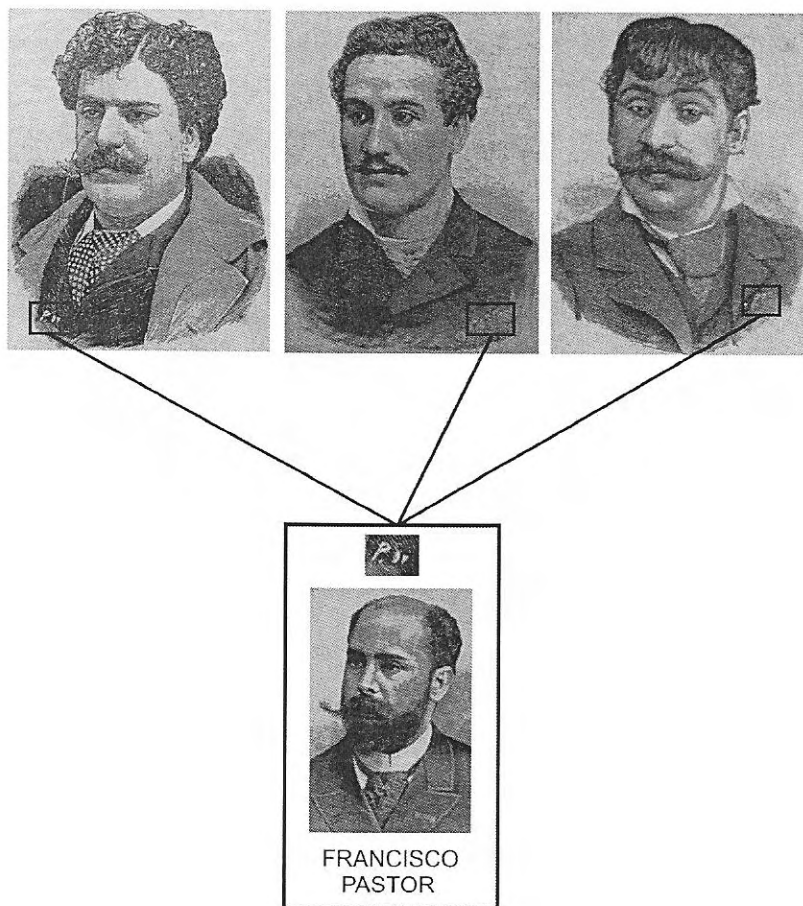
Miguel Ângelo Lupi. Fotografia de Francisco Rocchini; desenho de Manuel de Macedo; gravura de Caetano Alberto.



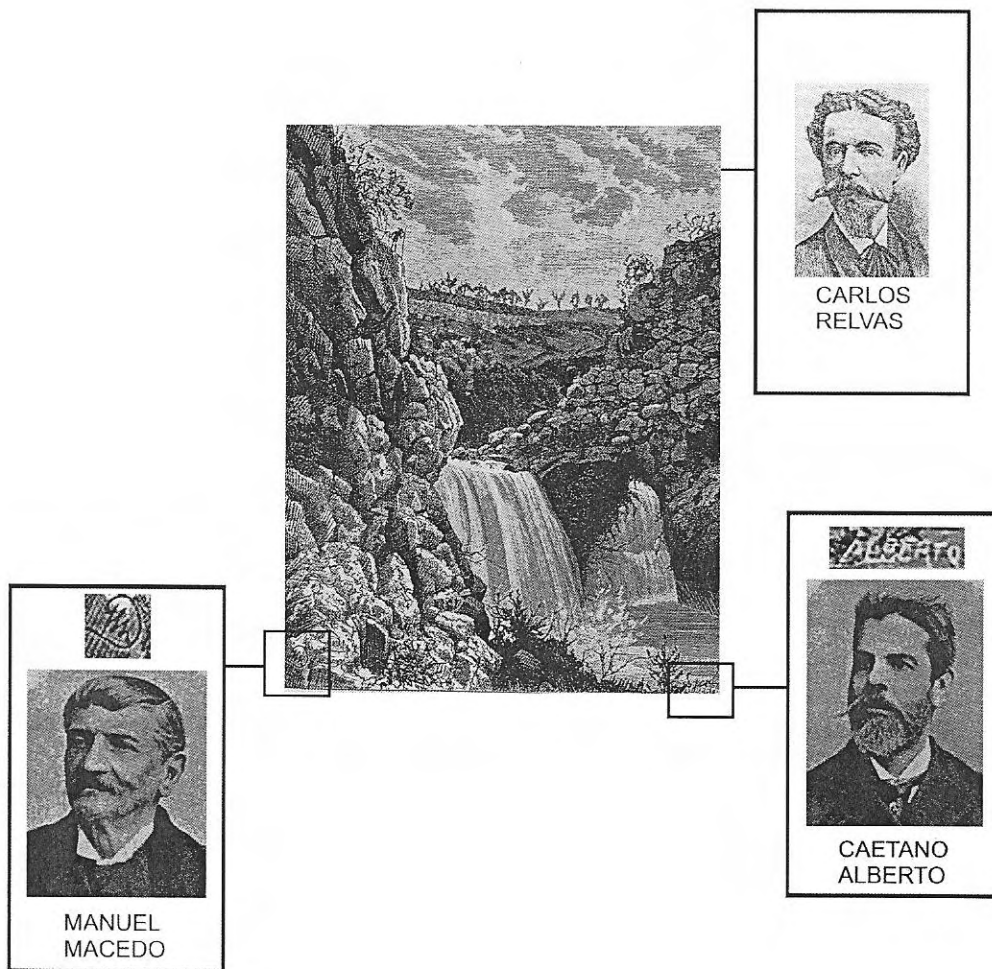
Marquês de Herval. Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro; gravura de Caetano Alberto.



Rafael Bordalo Pinheiro, João Ribeiro Cristino e António Ramalho. Desenhos e gravuras de Francisco Pastor.



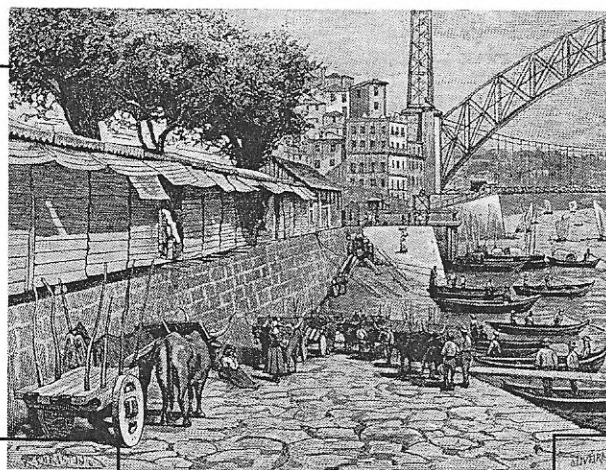
Condeixa a Nova – Gruta da Lapinha. Fotografia de Carlos Relvas; desenho de Manuel de Macedo; gravura de Caetano Alberto.



Ribeira do Porto. Fotografia de Emílio Biel; desenho de João Ribeiro Cristino; gravura de Augusto Oliveira.



EMÍLIO
BIEL

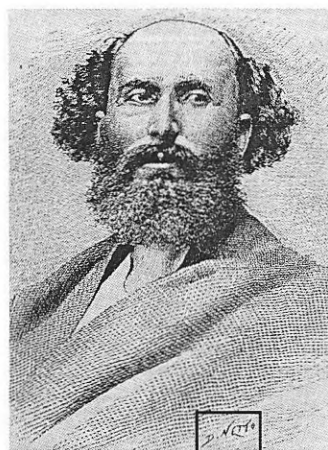


J. RIBEIRO
CRISTINO

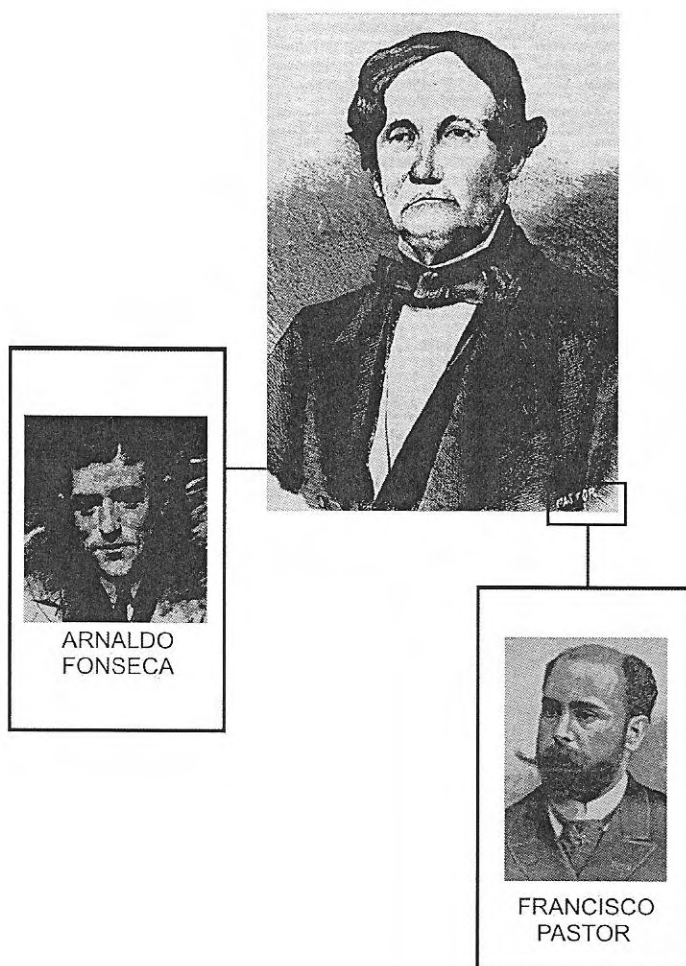


AUGUSTO
OLIVEIRA

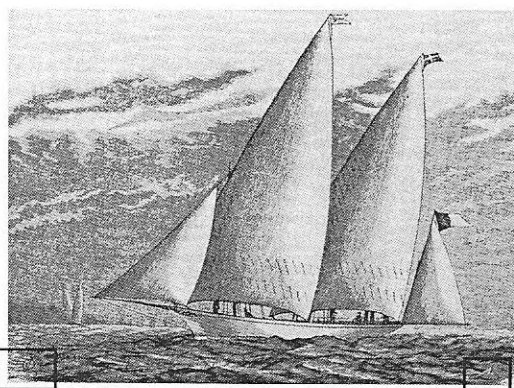
João Cristino da Silva. Desenho e gravura de Diogo Netto, por ocasião da morte do pai de João Ribeiro Cristino.



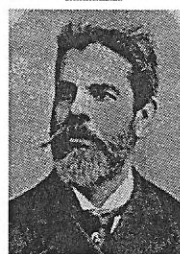
Marçal José Ribeiro. Fotografia de Arnaldo Fonseca; desenho e gravura de Francisco Pastor.



late real de D. Luís. Desenho de João Dantas; gravura de Caetano Alberto.



JOÃO
DANTAS

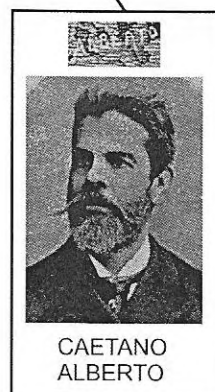


CAETANO
ALBERTO

Igreja de S. Miguel de Refóios, Cabeceiras de Basto. Desenho de António Ramalho; gravura de Caetano Alberto.

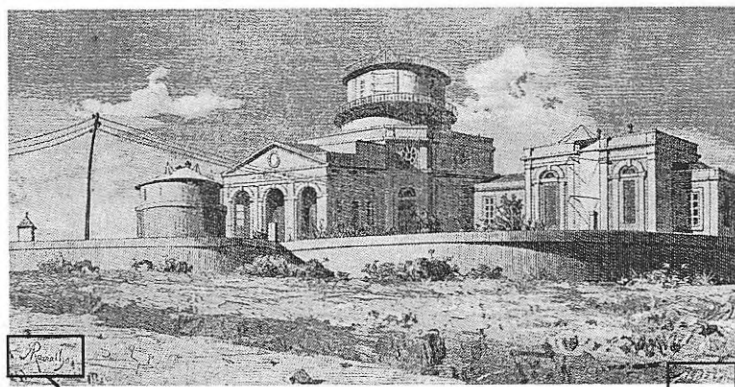


ANTÓNIO
RAMALHO



CAETANO
ALBERTO

Observatório Astronómico na Tapada da Ajuda. Desenho de António Ramalho; gravura de Caetano Alberto.

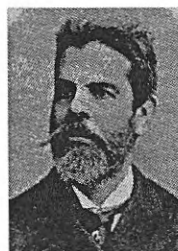


Ramalho



ANTÓNIO
RAMALHO

ALBERTO

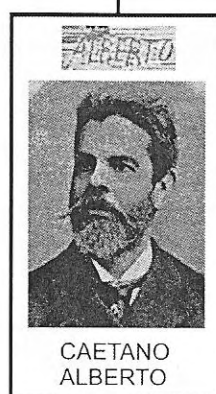
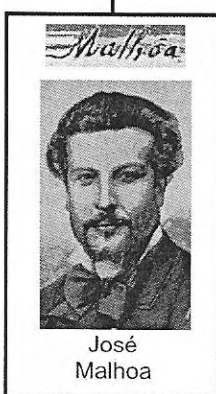
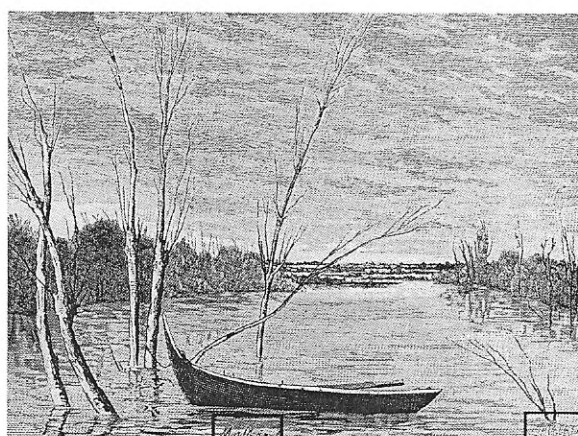


CAETANO
ALBERTO

Regina Paccini. Fotografia de João Francisco Camacho; desenho e gravura de Diogo Netto.



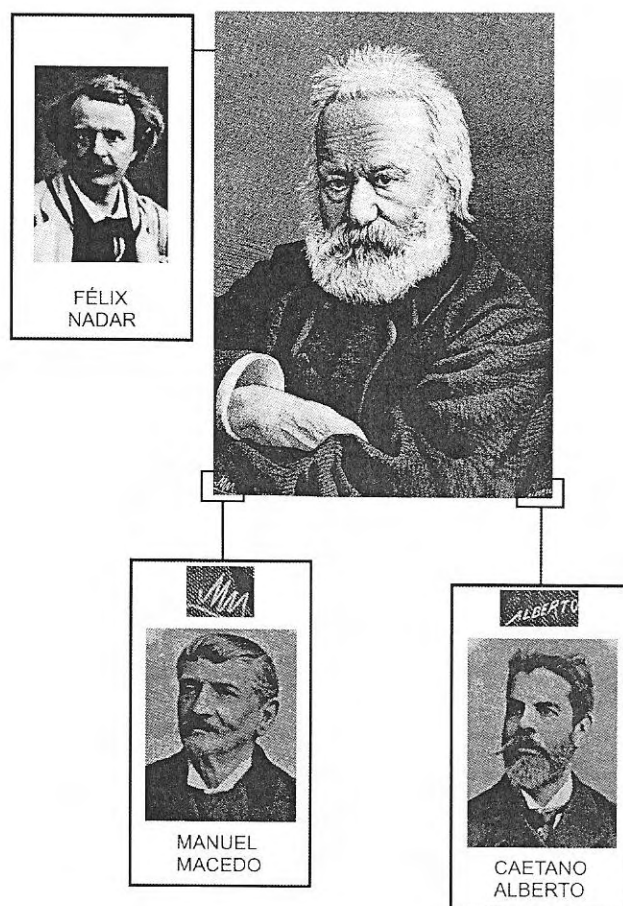
"O Tejo em Santarém". Desenho de José Malhoa; gravura de Caetano Alberto.



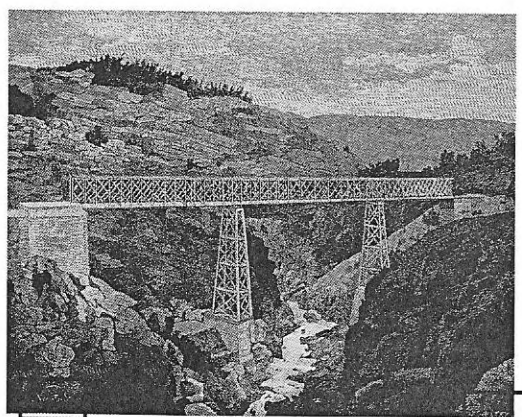
"A Noiva". Quadro de José Malhoa; desenho de Luciano Freire; gravura de Diogo Netto.



Victor Hugo. Fotografia de Félix Nadar; desenho de Manuel de Macedo; gravura de Caetano Alberto.



Viaduto do rio Dão. Desenho de Isaías Newton; gravura de Caetano Alberto.

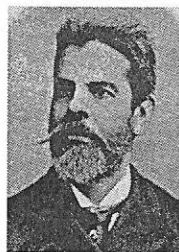


Newton



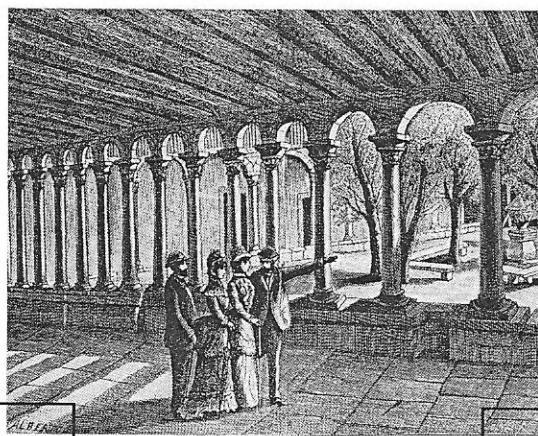
ISAÍAS
NEWTON

ALBERTO

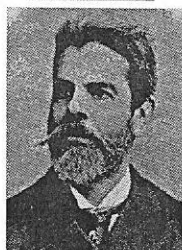


CAETANO
ALBERTO

Convento de Odivelas. Desenho de Caetano Alberto; gravura de Augusto Oliveira.



ALBERTO



CAETANO
ALBERTO

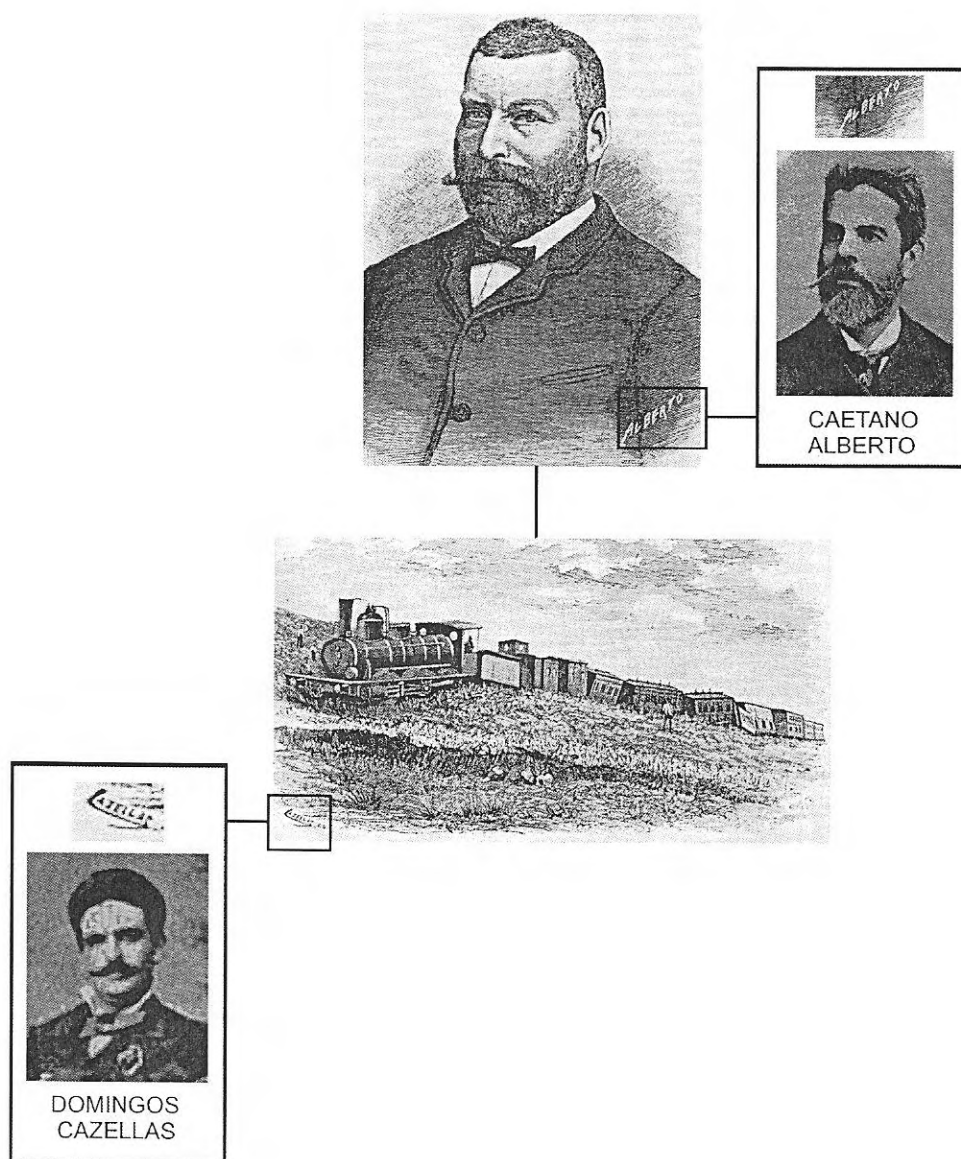
OLIVEIRA



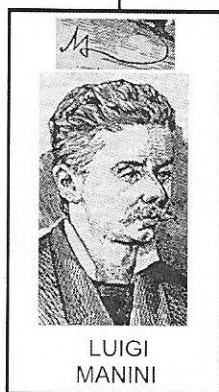
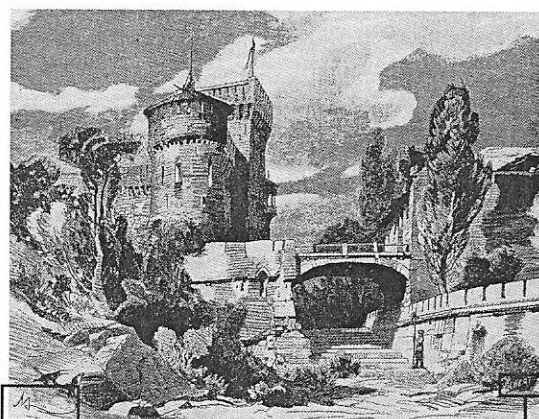
AUGUSTO
OLIVEIRA

Pedro Cambournac. Desenho e gravura de Caetano Alberto.

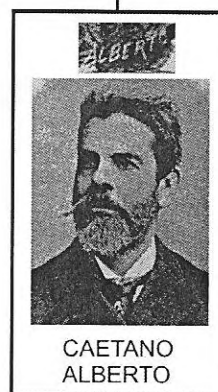
Descarrilamento na linha de Sintra. Fotografia de Pedro Cambournac; desenho e gravura de Domingos Cazellas.



"Um castelo medieval". Desenho de Luigi Manini; gravura de Caetano Alberto.



LUIGI
MANINI

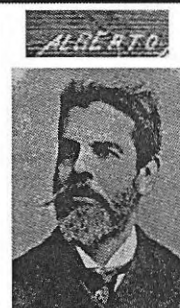


CAETANO
ALBERTO

"Inundações em Miragaia". Desenho de Henrique Pousão; gravura de Caetano Alberto.



HENRIQUE
POUSÃO



CAETANO
ALBERTO

"A ida para a romaria". Desenho de D. Fernando; gravura de Caetano Alberto.

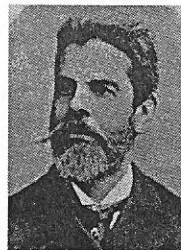


D.F.



D. FERNANDO

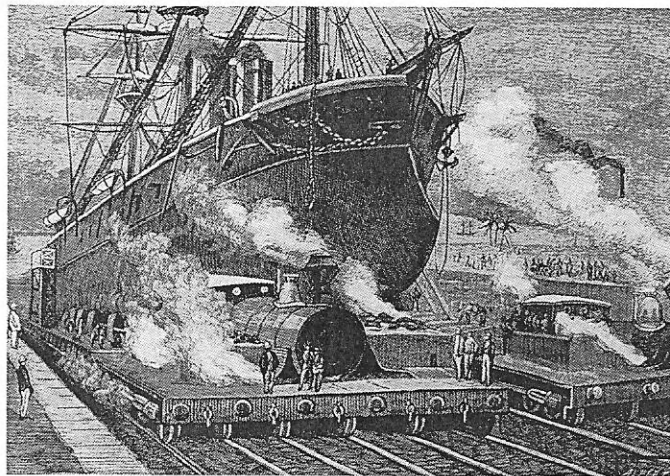
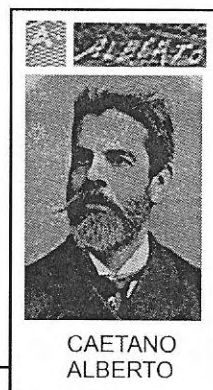
CAETANO ALBERTO



CAETANO
ALBERTO

Identificação das vítimas do incêndio no Ring-Theater. Desenho enviado de Viena (sem indicação da autoria); gravura de Caetano Alberto.

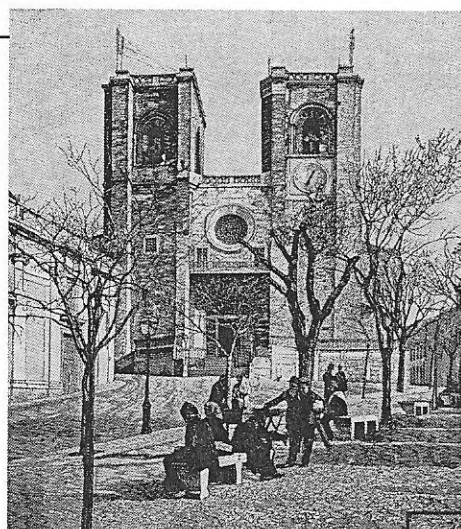
Locomotivas gigantes do Canal do Panamá. Fotografia enviada do Panamá (sem indicação da autoria); desenho e gravura de Caetano Alberto.



Sé de Lisboa. Fotografia de João Francisco Camacho; desenho e gravura de Domingos Cazellas.

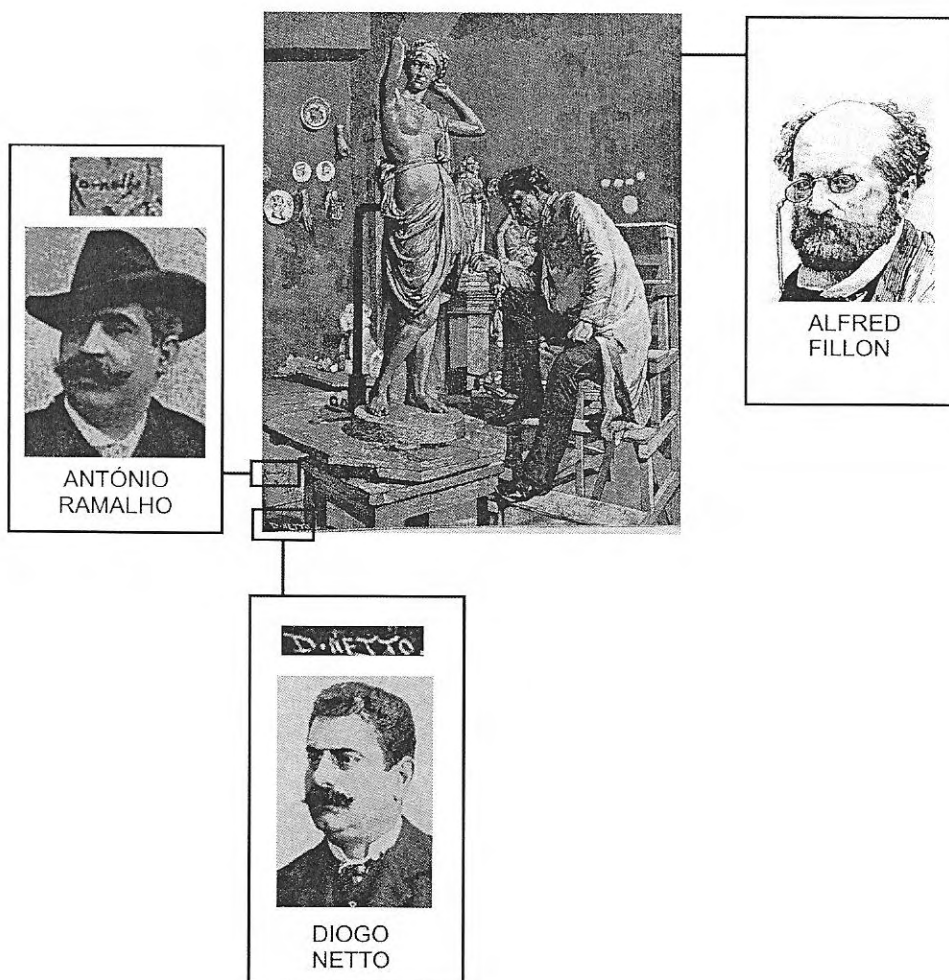


J. FRANCISCO
CAMACHO

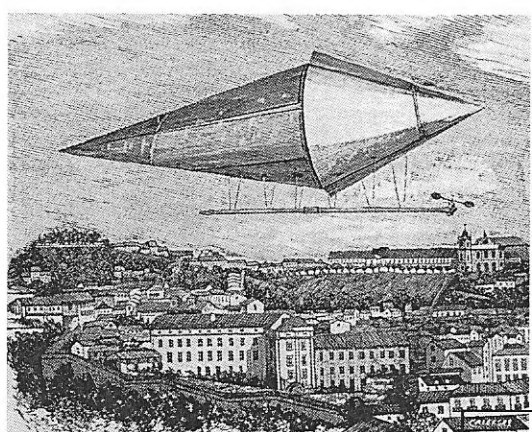


DOMINGOS
CAZELLAS

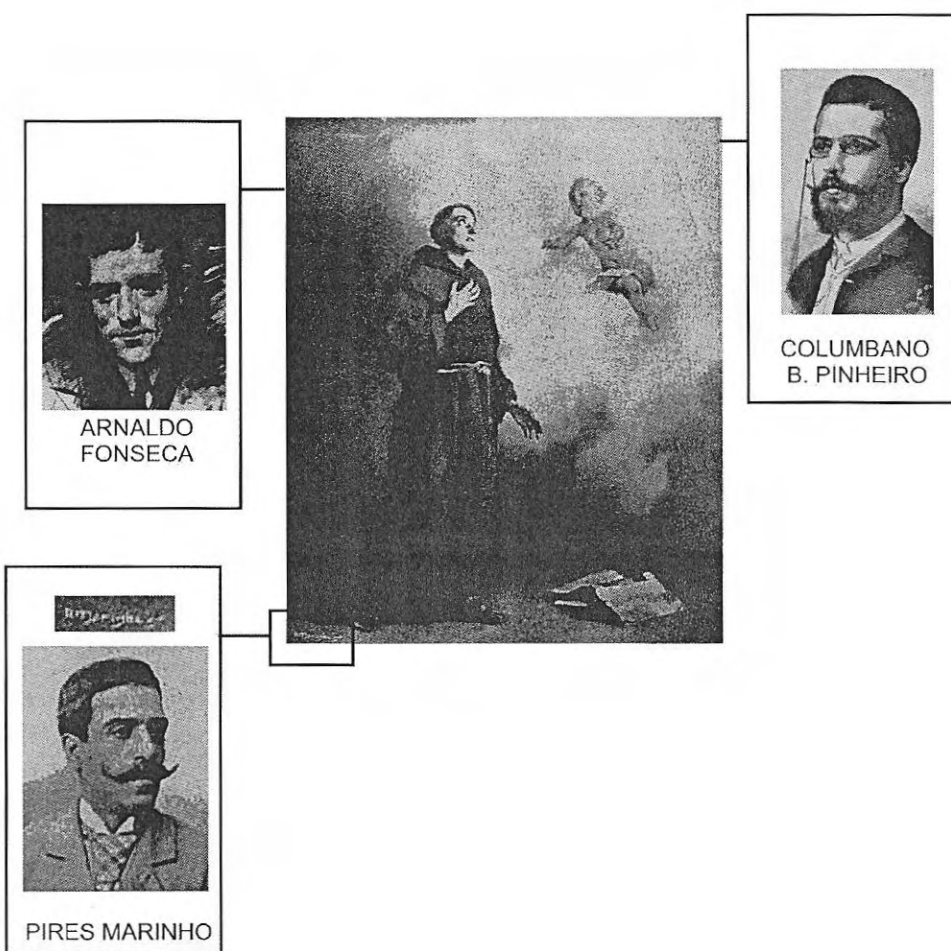
"O atelier de escultura [de Alberto Nunes]". Quadro de António Ramalho; fotografia de Alfred Fillon; desenho de António Ramalho; gravura de Diogo Netto.



O dirigível português "Jardim". Desenho e gravura de Domingos Cazellas.



"A visão de Santo António". Quadro de Columbano Bordalo Pinheiro; fotografia de Arnaldo Fonseca; fotogravura de Pires Marinho.



IX-09

FRANCISCO PASTOR – CONTRIBUTO BIOGRÁFICO

PAULO MARTINS OLIVEIRA

Na imprensa portuguesa das últimas décadas do século XIX, o apelido “Pastor” assina centenas de gravuras que, nessas páginas, facultavam aos leitores as imagens que antes apenas podiam imaginar a partir dos relatos escritos.



Francisco Pastor.

Chegado a Lisboa em inícios da década de 70, Francisco Pastor Muntó veio dar uma colaboração de particular importância para a afirmação da imprensa ilustrada portuguesa, contribuindo para que esta se equiparasse às edições estrangeiras.

Para a biografia deste gravador, sobretudo quanto à fase inicial da sua vida, merece destaque um artigo de António Castelló Candela¹, que se interessou por um artista cuja real dimensão parece ainda hoje passar despercebida não só em Espanha como sobretudo em Portugal.

Francisco Pastor Muntó nasceu em 18 de Maio de 1850, no número 5 da calle de San Blás, na localidade de Alcoy, perto de Valência e do Mediterrâneo.

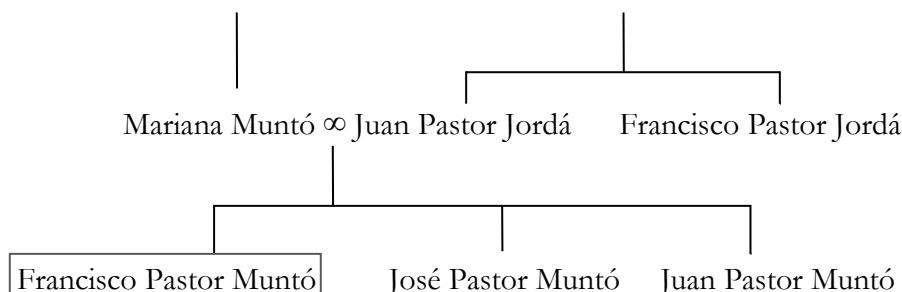


Alcoy, localidade natal de Francisco Pastor.

¹ A.C. Candela, “Francisco Pastor Muntó, un litógrafo y publicista desconocido”, in – *L’Alcoi del segle XX – V Jornades d’Història Local*, Arxiu Municipal d’Alcoi [“Alcoy” em castelhano, “Alcoi” em valenciano].

Era o primeiro filho de Mariana Muntó e de Juan Pastor Jordá, ambos naturais da mesma povoação.

Alguns anos depois, a família mudar-se-ia para o número 17 da calle de Santa Elena, juntamente com Francisco Pastor Jordá, tio paterno do jovem Francisco Pastor Muntó e dos seus irmãos mais novos, José e Juan.



Família directa de Francisco Pastor.

Naquela residência funcionava igualmente uma oficina familiar, que produzia papéis de fumar em livretes, tendo o pai e os três filhos marcas registadas nos respectivos nomes. Por curiosidade, a do jovem Francisco Pastor era “El Toro”².

Contudo, apesar do sucesso da oficina, que inclusivamente obrigou à contratação de colaboradores, as aspirações de Francisco Pastor passavam pela arte. Assentando em Madrid em 1872, depressa integrou o círculo de gravadores do semanário *La Ilustración Española y Americana*. Tratava-se de um periódico de referência em Espanha, totalmente apostado na utilização da imagem como forma de comunicar aos leitores as grandes notícias e as profundas transformações verificadas no país e noutras partes do Mundo.



Publicação onde Francisco Pastor aprendeu gravura em 1872.

² A marca do pai era “La Cascada”, enquanto “El Farol” e “La Gamuza” estavam registadas em nome dos irmãos José e Juan Pastor Muntó, respectivamente.

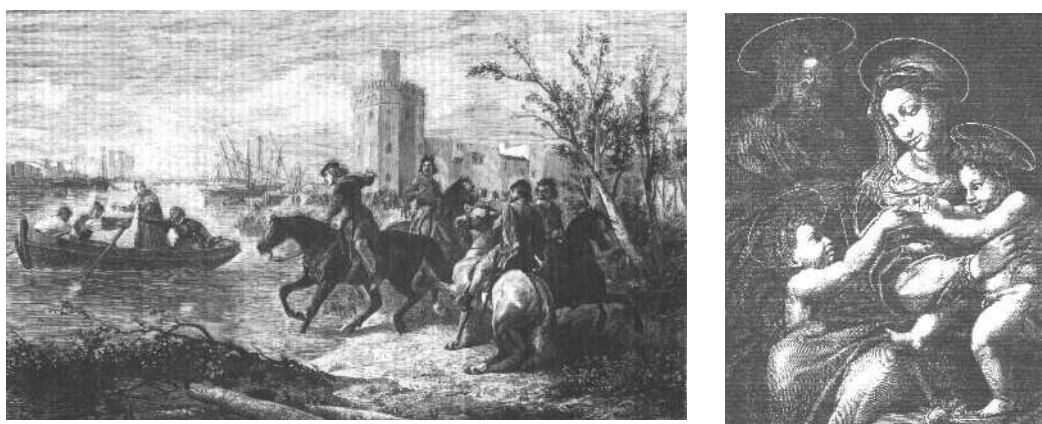
Nesta altura ainda não existiam técnicas que permitissem a impressão directa de fotografias nas páginas dos periódicos, pelo que era recorrendo aos desenhadores e gravadores que essas imagens chegavam ao público em grandes tiragens.

Deste modo, sobre uma fotografia era colocado um papel fino, fazendo-se a cópia dos contornos. Este desenho era depois aplicado sobre uma placa de madeira, servindo de guia para a abertura da imagem com cirúrgicos golpes de burel.

Esta placa de madeira era assim a matriz, na qual se aplicavam sucessivas camadas de tinta para a subsequente prensagem nas folhas dos periódicos. A sua execução requeria portanto talento artístico e técnica, sendo uma combinação de desenho e de escultura em relevo.

Além da gravura em madeira, outra técnica que ganhava popularidade era a litografia, isto é, a gravura recorrendo a uma placa de pedra. Sobre esta era efectuado o desenho com lápis gordurosos, aplicando-se de seguida a tinta de impressão, a qual aderiria a esses traços. Limpando-se a tinta remanescente na pedra, era posteriormente efectuada a prensagem das folhas, obtendo-se deste modo a impressão da imagem.

Francisco Pastor aperfeiçoou os dois métodos em Madrid, junto de nomes como José Severini, um dos principais gravadores do *La Ilustración Española y Americana*, e que antes trabalhara no *La Tipografía* e no *El Museo Universal*. Apresentado como “grabador de madera”, Severini demonstrava especial talento para a reprodução de conhecidas obras artísticas.



Gravuras de quadros por José Severini,
publicadas na *Ilustración Española y Americana*.

Contudo, nos inícios da década de 70, na capital e por toda a Espanha vivia-se um período particularmente conturbado. A rainha Isabel II havia sido deposta, mas sem que se encontrasse uma alternativa política estável. O trono permanecia vago, e a questão tivera mesmo repercussões internacionais, motivando uma guerra entre a França e os estados germânicos.

Entretanto, em Espanha, a indefinição conduziria à proclamação da efémera I República num cenário caótico, inclusivamente com várias cidades a decretar unilateralmente a sua independência.

Foi neste contexto que Francisco Pastor decidiu acompanhar José Severini, quando este procurou ambiente mais estável em Lisboa. Aqui se iniciavam precisamente os primeiros projectos editoriais ilustrados estáveis, depois de várias tentativas frustradas ao longo da década anterior.

O lançamento do *Diário Ilustrado* fora uma importante referência para essa categoria de publicações, a que se juntariam outros títulos de sucesso.

Eram portanto necessários colaboradores com experiência técnica e artística que reforçassem o pequeno corpo de gravadores portugueses, onde cada vez mais sobressaía o nome de Caetano Alberto.



Caetano Alberto.



José Júlio Rodrigues, primeiro por Francisco Pastor, e depois por Caetano Alberto.

Neste ambiente, Severini e Pastor facilmente encontraram novas oportunidades, e se estes dois emigrantes trabalharam juntos, depressa o dinâmico Francisco Pastor decidiu abrir uma oficina própria, num 4.º andar na Baixa Pombalina. Aqui começou a construir um banco de imagens que disponibilizava aos emergentes periódicos portugueses, permitindo-lhes celeridade na ilustração de notícias de vária ordem.

Tratava-se de uma perspectiva diferente daquela de José Severini, ainda muito ligado a uma dimensão mais artística e de algum modo elitista da gravura.



Quadros de Columbano segundo gravuras de José Severini, prosseguindo em Portugal a tradição artística trazida de Espanha.

Por seu lado, recorrendo a fotografias e a retratos desenhados, Francisco Pastor daria destaque à manufactura de matrizes que figuravam lugares conhecidos ou figuras públicas, tratando-se de uma estratégia que lhe permitia grande versatilidade comercial, encontrando sempre solução directa ou indirecta para ilustrar a generalidade dos acontecimentos sociais, culturais e políticos.



Palácio das Necessidades e Ramalho Ortigão, por Francisco Pastor.

Entretanto, com a rápida ascensão do jovem espanhol no seu ramo, colaborando com o *Diário Illustrado* e com as revistas *O Occidente*, *A Illustração Universal* e *A Illustração Portuguesa*, sendo que esta última abre com uma gravura de Francisco Pastor, nomeadamente uma cópia de uma fotografia de Emílio Biel, que representava uma minhota.



Cabeçalho de *A Illustração Portuguesa*, gravado por Francisco Pastor.

Contudo, Francisco Pastor aspirou alargar a sua actividade ao próprio ramo editorial. Por isso, após ter sido convidado em 1878, por Pedro Correia, para colaborar na ilustração do *Correio da Europa*, Pastor acabaria por adquirir a própria publicação, aquando do falecimento de Correia.

Além de fundar também o *Almanach Illustrado*, o gravador abriu uma editora especializada em livros de grande formato, onde obviamente a inclusão de imagens gravadas de qualidade era nota distintiva. Assim, pela sua chancela seriam publicadas novidades como o *Dicionário Illustrado da Língua Portuguesa*.

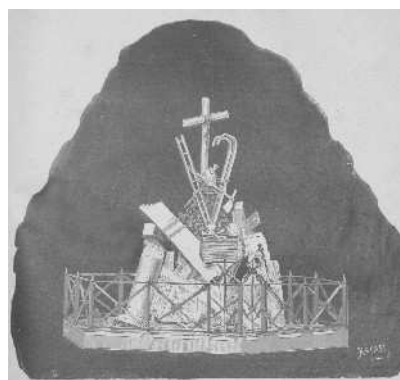


Exemplos de assinaturas de Francisco Pastor em gravuras.

Ao seu serviço tinha os colaboradores surdos-mudos Augusto Valentim e Rafael Pimenta, destacando-se este último que, progressivamente, viria a aperfeiçoar a sua arte e a ganhar autonomia³.



Visconde de Monte São, por Francisco Pastor com a colaboração de Rafael Pimenta.



Mosteiro russo de São Sérgio e o Túmulo dos Bombeiros de Lisboa, por Rafael Pimenta.

³ Sobre a oficina de Francisco Pastor, confira-se o *Diário de Notícias* de 8 de Julho de 1888, e *A Ilustração Portuguesa*, de 17 de Setembro de 1888.

Entretanto, Francisco Pastor tornava-se uma referência no mundo cultural português, sendo por isso um motivo de orgulho também para Espanha. Neste contexto, o gravador seria distinguido com a Comenda de Cristo por parte do governo de Lisboa, e com a Comenda Isabel a Católica, outorgada em Madrid.

Todavia, em 1903 a sua saúde começou a fraquejar, com uma bronquite que o levaria a uma permanência na Estância Termal de Entre-os-Rios.

Outra preocupação levantou-se com a evolução dos processos técnicos, nomeadamente com o surgimento e afirmação da fotogravura. Embora as tradicionais técnicas de gravura em madeira e de litografia não desaparecessem, tornaram-se sobretudo uma opção estética e apenas complementar, vendo-se as publicações obrigadas a incluir os novos e populares métodos que permitiam a impressão directa de fotografias.

Ao mesmo tempo que recuperava a saúde e se adaptava ao século XX, Francisco Pastor foi procurando novas oportunidades. Visitando o Brasil em 1913, o espanhol rapidamente se apercebeu do enorme potencial e decidiu ali expandir a sua actividade. No cabeçalho do *Correio da Europa*, a imagem da Torre de Belém dividia o protagonismo com a do Morro do Corcovado, ainda sem o Cristo Redentor.

Nos anos seguintes, o espanhol faz longas permanências no Brasil, de onde escreve crónicas para Lisboa. Aliás, com a crescente instabilidade da I República Portuguesa, que se agravaria criticamente em inícios dos anos 20 com uma acentuada crise financeira, era cada vez mais no mercado brasileiro que Pastor buscava alternativas.

Já septuagenário, em inícios de 1922 encontrava-se em Lisboa quando escreveu a Acúrcio Cardoso, chefe de redacção do seu periódico: “Vou ao Brazil! Preciso de respirar o ar das terras d’Além-Atlântico. Quero abraçar os meus amigos brasileiros que são quasi como meus irmãos, e garantir o futuro do meu *Correio da Europa*. Vou trabalhar, e trabalhar muito”.

Contudo, estas palavras de entusiasmo surgiram em breve publicadas no mesmo periódico sob a forma de homenagem fúnebre⁴, pois entretanto chegara a notícia de que Francisco Pastor falecera a 10 de Maio desse mesmo ano de 1922, quando se encontrava hospedado em São Paulo.

Para a História ficaram as suas gravuras que, juntamente com as de Caetano Alberto e de outros artistas, permitiram aos portugueses um melhor contacto com a novidade do jornalismo ilustrado.

⁴ *Correio da Europa*, n.º 34 (1922), edição de 23 de Maio.



Francisco Pastor, em homenagem fúnebre.

Algumas figuras representadas em gravuras de Francisco Pastor



José Carlos de Freitas Jácome



Émile Zola



Maria Eugénia dos Santos



Ressano Garcia



Baronesa de Rothschild



Simões de Almeida



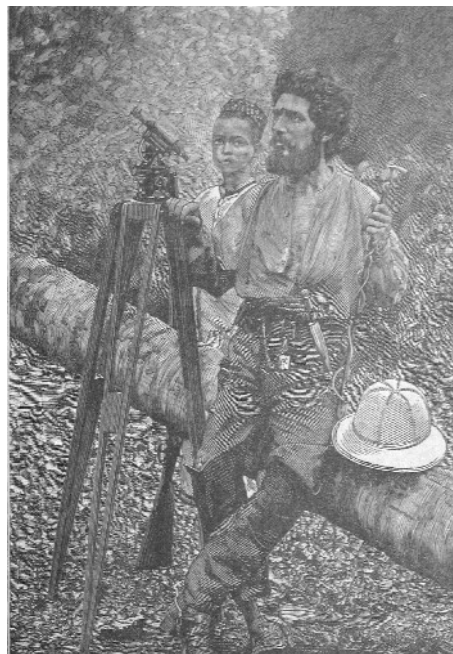
Infanta D. Eulália



Rafael Bordalo Pinheiro



Roque Maia



Serpa Pinto



João Ribeiro Cristino da Silva



Berta Ramalho Ortigão

Francisco Rocchini – contributo biográfico

Paulo Martins Oliveira

No século XIX, vários nomes nacionais e estrangeiros contribuíram para a consolidação da fotografia em Portugal, tendo Francisco Rocchini desempenhado um importante papel nesse processo.

As fontes mais antigas e completas dão-no como nascido em 1822, em Monteleone, pequena cidade localizada no interior sul da Península Itálica. Por isso, o seu nome de baptismo era “Francesco”, embora não fosse oficialmente italiano, mas antes um “siciliano peninsular”. De facto, Monteleone fazia então parte do Reino das Duas Sicílias, com capital em Nápoles, tratando-se de um estado independente governado por Fernando I.



Reino das Duas Sicílias, composto pela Sicília Insular e pela Sicília Peninsular.
Ao centro desta última, o ponto indica a localização da cidade natal de Rocchini.

Durante a juventude, ainda em Monteleone, Rocchini aprendeu o ofício de marceneiro, vindo contudo a emigrar para a cosmopolita Roma pouco depois de ter entrado na casa dos vinte anos. Assim, procurava alternativa não só à pobreza da sua região, mas também às convulsões políticas que abalavam o reino, opondo os partidários liberais aos absolutistas.

Deste modo, em 1844 chegava a Roma, onde executaria diversos trabalhos de marcenaria, incluindo as caixas de madeira que constituíam a parte principal das máquinas fotográficas. Apesar de muito recente, a fotografia era uma disciplina em rápida difusão, uma vez que o francês Daguerre abdicara dos respectivos direitos de patente, preferindo antes popularizar o seu próprio nome, assegurando-se de que seria imortalizado juntamente com o de Niépce, autor das primeiras experiências bem sucedidas. De facto, sabia-se que esta disciplina representava um dos mais importantes avanços tecnológicos e culturais de toda a História.

Assim, a chamada “daguerreotipia” vulgarizava-se nas principais cidades europeias, permitindo fixar uma imagem numa pequena placa de metal colocada dentro de um aparelho relativamente simples, quase todo em madeira. Tal possibilidade suscitou o entusiasmo dos grupos mais inesperados, incluindo clérigos, pois já não era necessário talento para o desenho para obter um retrato, podendo-se agora contar com o “lápis da natureza”, como um pioneiro chamou à fotografia.

Nesta fase da sua vida, Rocchini limitava-se a construir os equipamentos. Tratavam-se de trabalhos que, juntamente com outros de marcenaria, lhe iam dando o sustento quotidiano. Em todo o caso, o talento que demonstrava permitiu-lhe receber encomendas de figuras com alguma importância, destacando-se o caso de D. Camilo di Pietro, um clérigo em ascensão na hierarquia vaticana.

Este bispo havia sido o embaixador [núncio] da Santa Sé em Nápoles, capital do Reino das Duas Sicílias, pelo que a nacionalidade de Rocchini poderá ter contribuído para alguma empatia, sugerindo então D. Camilo di Pietro que, caso o panorama político e social se viesse a agravar também em Roma, o marceneiro teria um bom destino de emigração em Portugal. De facto, o próprio bispo estava de partida para Lisboa, cidade que já visitara ao preparar ali a sua instalação enquanto representante do papa.

Apesar de todos os problemas, Portugal era tido como um país relativamente pacífico, sobretudo se comparado com os reinos da Península Itálica onde, também por influência de potências como a Áustria, a situação era cada vez mais tensa. A par das aspirações liberais, crescia em muitos sectores o desejo da unificação política em prol de uma verdadeira nação italiana, embora tal não fosse consensual dentro dos vários reinos, especialmente no estado papal.

Contudo, por ora Rocchini permaneceria em Roma, ao passo que D. Camilo de Pietro foi ocupar o seu lugar de núncio na capital portuguesa. Passados poucos anos, ascendendo ao título de cardeal, di Pietro regressaria ao Vaticano, vindo posteriormente a ser nomeado camarlengo, um dos postos mais importantes de toda a hierarquia da Santa Sé, tendo participado ainda no conclave que na Capela Sistina rapidamente elegeu Leão XIII.

Entretanto, com o agravamento das tensões sociais, Rocchini acabaria por admitir a pertinência do conselho que recebera do clérigo, partindo para Lisboa em 1847. Efectivamente, passados alguns meses eclodiriam graves conflitos, levando mesmo a que, no norte da Península, o rei da Sardenha-Piemonte abdicasse do trono. Deste modo, Carlos Alberto colocar-se-ia também a caminho de Portugal, vindo a falecer pouco depois na cidade do Porto.

Quanto a Rocchini, estava agora instalado em Lisboa, vendo o seu nome de baptismo aporuguesado para Francisco. Continuando a trabalhar em marcenaria, teria a oportunidade de aprofundar o seu interesse pela fotografia, não apenas no fabrico de equipamentos, mas agora também como executante desta arte, ainda que inicialmente apenas na qualidade de amador.

O seu mestre foi P. K. Corentin, um francês excêntrico que, apresentando-se como “engenheiro photographico”, viajava por Portugal promovendo a daguerreotipia, executando retratos e dando aulas sobre o assunto. Tratava-se ainda do método precursor da fotografia, onde a imagem final era directamente registada sobre uma pequena placa metálica. Não existindo negativo ou matriz,

cada imagem era única e literalmente brilhante, pelo que muitos guardavam os daguerreótipos como se de peças de joalheria se tratassem.

Além de impressionar muitos portugueses com as suas artes, Corentin era efectivamente um apologista da sua actividade, pelo que escreveu o pequeno livro *Resumo Histórico da Photographia desde a sua origem até hoje*, um dos primeiros trabalhos dedicados ao tema em Portugal. O seu entusiasmo romântico é bem evidente quando refere, por exemplo, que “os immortaes Newton e Galileo não se aproximam sequer do sonho do fantástico Hoffmann, que desejava ver a imagem da sua amante fixada sobre o seu espelho”.



O daguerreotipista Corentin

Apesar da eloquência com que defendia a fotografia, Corentin tinha a noção de que os metálicos daguerreótipos não eram o futuro da disciplina, mas sim a impressão das imagens em papel, cujo método começava a ultrapassar as limitações técnicas iniciais. Por isso, na mesma obra escreveu que a recém-criada sociedade parisiense de fotógrafos, “composta de amadores, de chymicos distintos, etc., tem por fim apressar os aperfeiçoamentos da photographia sobre laminas metallicas; mas é especialmente sobre o papel que devem terminar os aperfeiçoamentos do mais alto grau para esta arte”. Com visão comercial, acrescentou como “um dos nossos collegas imaginou um dia collocar o seu retrato sobre os seus bilhetes de visita, em lugar do nome. Esta lembrança engenhosa achou tantos imitadores, que muitos artistas dos mais distintos seguiram o seu exemplo”.

De facto, a fotografia em papel estava a conhecer sucessivas melhorias técnicas, tendo a vantagem de, através de um negativo, proporcionar as cópias que se desejassem.

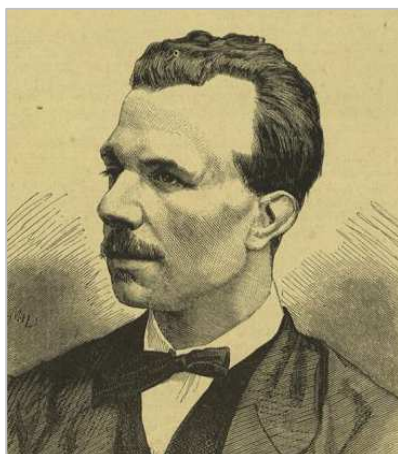
Aproveitando esta oportunidade, Francisco Rocchini direccionou a sua atenção para os retratos sobre papel e tornou-se fotógrafo profissional em 1853. Tendo a vantagem de saber fabricar os seus próprios equipamentos, abriu então um pequeno estúdio à Estrela, o qual rapidamente se tornou concorrido, uma vez que eram cada vez mais aqueles que desejavam ser retratados a preços relativamente módicos. O facto de se poder obter mais que uma cópia constituía uma vantagem, nomeadamente quando existiam milhares de famílias que tinham membros que

procuraram a sorte no Brasil, constituindo a fotografia um factor social de especial importância.

No entanto, além do trabalho em estúdio, Rocchini construiu igualmente máquinas mais ligeiras, apropriadas para utilização exterior, começando também a fotografar “vistas”, fossem paisagens naturais ou monumentos históricos. Como lembrou *A Ilustração Portuguesa* (vol.1887), naquele momento da sua vida o estrangeiro demonstrara “tanta perseverança e aproveitamento, que em poucos anos o seu nome era indicado como o de um photographo distincto e conhecido em todo o paiz e varias capitaes estrangeiras”.

Ao longo das décadas de 50 e de 60 o imigrante consolidou a reputação enquanto fotógrafo, tendo a sua popularidade crescido de tal modo que justificou a mudança para um estúdio maior, “a S. Pedro de Alcantara, visitado por todos quantos presam a photographia”.

Efectivamente, também o *Diário Ilustrado* (n.º7437) viria a referir como, em 1867, o “marquez de Sousa Holstein, director da Academia de Bellas Artes de Lisboa, encarregou o intelligente artista de tirar copias photographicas dos melhores quadros da galeria da Academia, bem como de reproduzir pela photographia grande numero de objectos de culto religioso para mandar á exposição de Paris”.



Marquês de Sousa Holstein

Deste modo, Rocchini tornou-se um dos primeiros e principais fotógrafos do património nacional, o que era especialmente importante num país onde grande parte dos monumentos estava ao abandono, como denunciou Ramalho Ortigão em livros como *O Culto da Arte em Portugal*.

Entretanto, na transição da década de 60 para a de 70, Francisco Rocchini terá certamente acompanhado os recentes desenvolvimentos políticos na Península Itálica, onde se consolidara a unificação dos vários reinos. Dos Alpes à ilha da Sicília existia um verdadeiro país, podendo doravante o fotógrafo considerar-se italiano. Contudo, em Lisboa tinha a sua vida bem estabelecida, era considerado e até via uma compatriota no trono, D. Maria Pia, filha do agora rei da Itália unificada, e que no Palácio da Ajuda revelava mais personalidade que D. Luís.

Por tudo isto, Rocchini manteve-se e até intensificou o seu trabalho em Portugal, país que inclusivamente representou como seu em grandes certames internacionais.

Na Exposição de Viena, em 1873, recebeu uma menção honrosa; na de Paris, realizada em 1878, Rocchini foi distinguido com diploma e medalha de bronze; no Rio de Janeiro, no ano seguinte, ganhou a medalha de prata, ao passo que, mais tarde, foi-lhe atribuída a medalha de ouro na Exposição de Fotografia do Porto.



Modelo das medalhas conferidas na Exposição Internacional de Paris de 1878

No entanto, a visibilidade do seu trabalho foi ainda ampliada com o surgimento de novos jornais e revistas que apostaram nas ilustrações, não apenas enquanto acessórios pontuais, mas numa verdadeira estratégia editorial que acreditava no poder da imagem. Dadas as dificuldades técnicas em reproduzir directamente as fotografias nas páginas de periódicos de grande tiragem, vários artistas copiavam as fotos e transpunham-nas para gravura.

Deste modo indirecto, o trabalho de Rocchini popularizou-se em publicações como *O Occidente*, onde surgiu logo a partir do 2.º número, com uma perspectiva sobre a Sala dos Pares do Reino.

No entanto, o italiano também realizaria ele próprio alguns trabalhos de gravura, nomeadamente sobre madeira, pois o gosto de trabalhar este material nunca desaparecera. Fazia igualmente questão em continuar a fabricar máquinas e, ainda nos anos 70, realizou experiências que lhe permitiram fixar imagens fotográficas em madeira. Este interesse em particular evocava também o seu efémero passado de daguerreotipista, quando as imagens eram impressas em superfícies rígidas.

Mantendo uma intensa actividade durante a década de 80, o sexagenário fotógrafo começou a padecer de graves problemas de saúde, não suficientes contudo para o afastar do trabalho. Assim, apesar das limitações, continuou a executar retratos e a publicar as suas imagens nas principais publicações da época.

Em 1884 teve conhecimento da morte de D. Camilo de Pietro, do qual se orgulhava ter recebido o conselho de vir para Lisboa. Mesmo no Vaticano, o cardeal recebera do papa o título de “defensor de Portugal”, tão grande fora a sua afeição por este país. Por esse facto, as suas exéquias fúnebres decorreram na igreja romana de Santo António dos Portugueses, tendo sido presididas por Leão XIII.

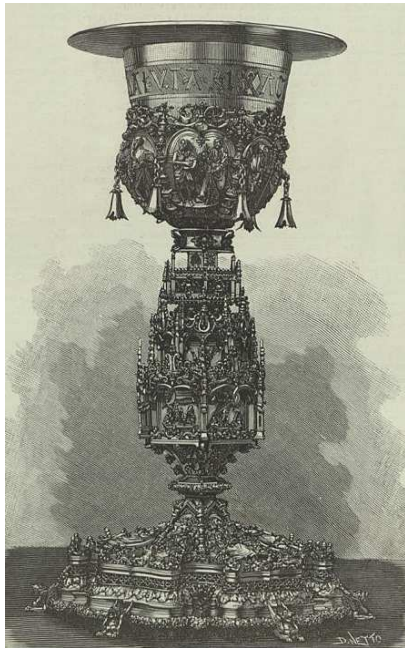
No seu *atelier*, Francisco Rocchini entrava na década de 90 com claros problemas físicos e, a 4 de Dezembro de 1893, acabou mesmo por sucumbir à doença. Nos anos seguintes, vários editores ainda recorriam às suas imagens para ilustrar os textos daqueles que, reportando-se a monumentos e a personalidades, continuavam realçar o melhor de Portugal.



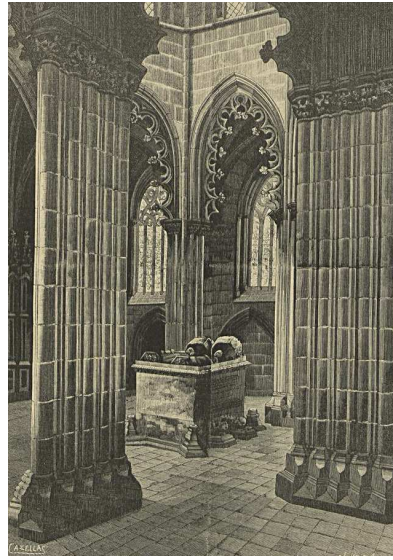
Francisco Rocchini

Fotografias de Francisco Rocchini adaptadas a gravura.

Alguns exemplos colhidos na imprensa do século XIX.



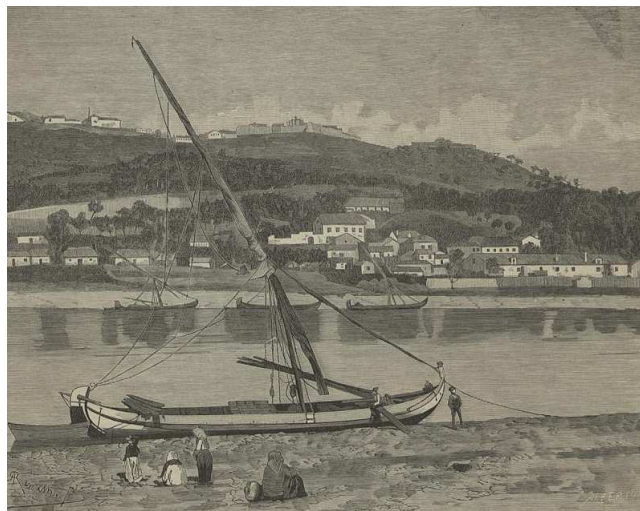
À esquerda, o cálice oferecido pelo rei D. Luís ao papa Leão XIII, por ocasião do seu Jubileu. À direita, a estátua em bronze “Diógenes”.



Mosteiro da Batalha. Exterior e interior.



Igreja de Santo António, Lisboa



Abrantes



Augusto Filipe Simões



Padre Carlos João Rademaker



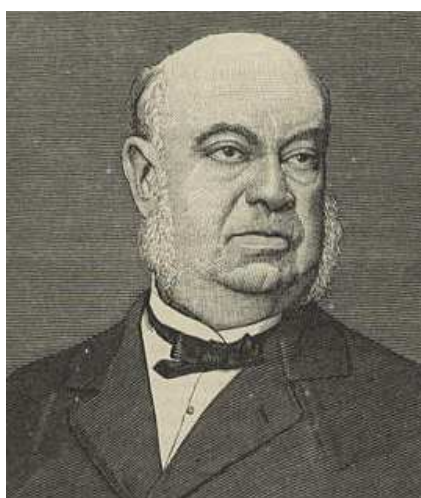
Félix António de Brito Capelo



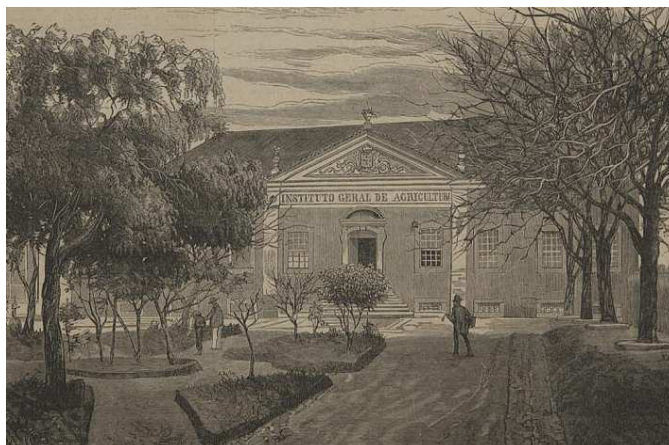
Rafael Zacarias da Costa



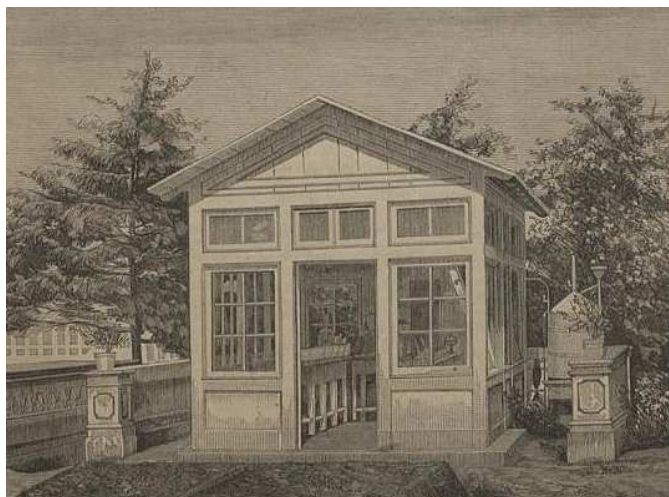
Joaquim Araújo



Luís José Baldy



Instituto Geral de Agricultura



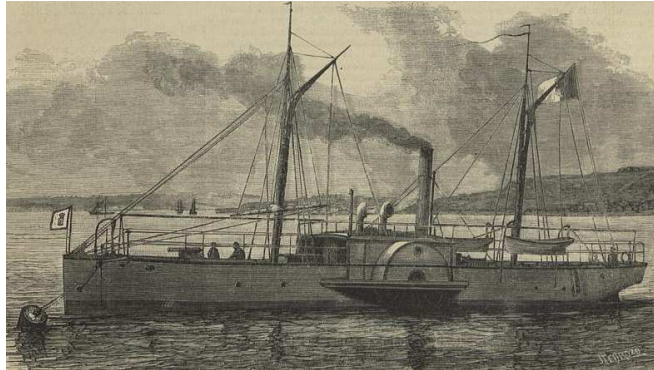
Pavilhão de Experiências do Instituto Geral de Agricultura



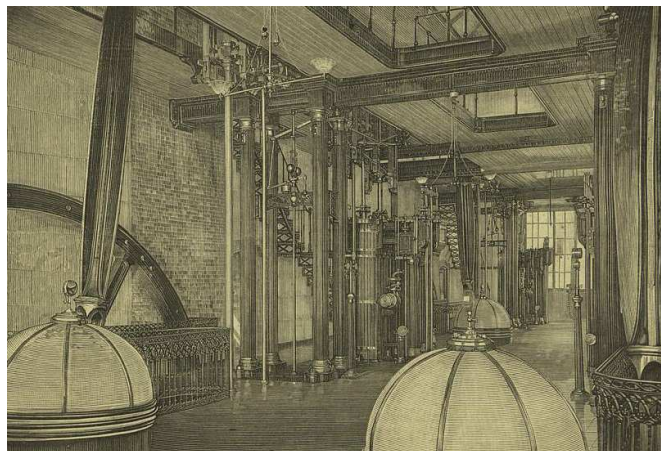
Oficinas de comboios no Porto



Estação de Pedras Rubras



Canhoeira "Guiné"



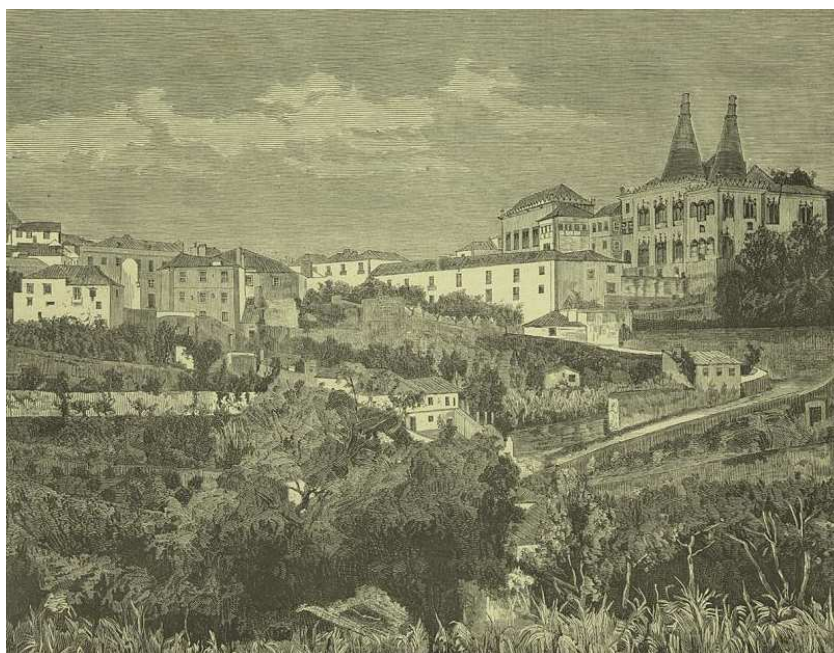
Estação elevatória do Alviela



Interior da “tenda-barraca” anexa ao Jospital da Estefânia



“Tenda-ambulância” do Hospital da Estefânia



Vila de Sintra



Com o desenvolvimento de técnicas que permitiram a impressão directa de fotografias nas páginas dos periódicos, algumas imagens de Rocchini foram recuperadas para ilustrar acontecimentos nacionais. Neste caso, uma perspectiva do “ângulo ocidental” da Praça do Comércio elucida quanto ao local onde foi assassinado D. Carlos, cerca de 15 anos após a morte do fotógrafo italiano.

NOVA AUGUSTA

As influências arquitectónicas da Casa-Estúdio de Carlos Relvas

Edificada na vila da Golegã, a casa-estúdio de Carlos Relvas foi projectada especificamente para a prática da fotografia, constituindo por isso um exemplar muito particular de arquitectura.

Decorrendo a respectiva construção entre 1872 e 1876, o imóvel destaca-se como um símbolo celebrativo da arte fotográfica, evocando, por exemplo, as efigies dos pioneiros Niépce e Daguerre, inventores das primeiras técnicas de fotografia. Cabendo o projecto geral ao próprio Carlos Relvas e os desenhos técnicos ao arquitecto Henrique Carlos Afonso, o edifício foi equipado no piso inferior com laboratórios e uma elegante sala de espera. Contudo, é no piso superior que o imóvel expressa verdadeiramente a sua originalidade, uma vez que ali se destaca a ampla galeria em ferro e vidro, algo semelhante a uma estufa, que tinha especificamente por objectivo proporcionar a Relvas a abundante iluminação de que necessitava para a realização dos

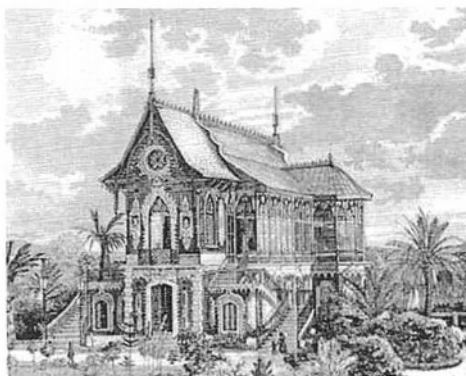


O proprietário e fotógrafo Carlos Relvas.

seus *clichés* fotográficos. Para o controlo da quantidade e da orientação da luz dentro da galeria, o proprietário implementou um complexo sistema de cordas e roldanas, que controlavam persianas verticais e horizontais.

Esta estrutura férrea e vítrea, com mais de 33 toneladas, foi fabricada pelos industriais nortenhos da Fundição do Ouro, tendo as peças sido trazidas do Porto, certamente por comboio, e montadas na Golegã. Diversos apontamentos decorativos expressam bem a presença do revivalismo gótico, então seguido com frequência em Portugal e noutros países, opção estética normalmente associada à chamada "arquitectura do ferro".

O aspecto estético do edifício foi imediatamente reconhecido e elogiado, assegu-



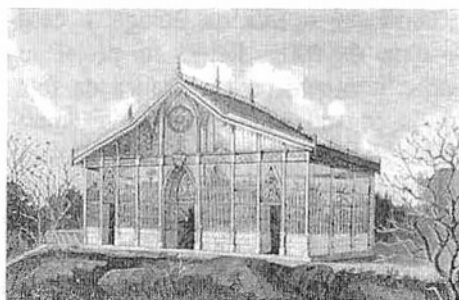
A casa-estúdio de Relvas, inaugurada em 1876.

NOVA AUGUSTA

Paulo Oliveira

rando o *Diário Ilustrado*, em 16 de Maio de 1876, que se tratava de um verdadeiro "primor". Com alguma naturalidade, o novo edifício viria a influenciar outras iniciativas.

Como já referimos noutra edição, a obra que mais directa e claramente se inspira no empreendimento goleganense é a estufa do conde Silva Monteiro, levantada em Vila Nova de Gaia, pouco depois de concluída a casa-estúdio de Relvas (veja-se *À Volta do Mundo*, 1883, p.293).



Estufa em Vila Nova de Gaia, propriedade do conde Silva Monteiro. O empreendimento foi inspirado na galeria fotográfica de Carlos Relvas.



Conde Silva Monteiro

Cabendo a nova construção aos mesmos técnicos da Fundação do Ouro, para a estufa foi adaptado o elegante modelo de ferro e vidro que tinha sido desenvolvido na Golegã, desta feita não para a prática da fotografia, mas para albergar a colecção

botânica de Silva Monteiro, Presidente da Câmara de Comércio e autarca da cidade do Porto. Como recordou *A Ilustração Portuguesa* de 3 de Dezembro de 1888, o conde portuense, depois de ter realizado fortuna no Brasil, regressara à "Invicta", ficando "à frente de tudo quanto pudessem contribuir ao engrandecimento d'aquella cidade, e ao melhoramento do seu paiz".

Embora a estufa constitua um exemplo flagrante da influência da casa-estúdio de



Aspecto original da "Casa da Palmeira", na Golegã, sintetizando os traços essenciais da arquitectura e dos jardins da casa-estúdio de Relvas.

NOVA AUGUSTA

As influências arquitectónicas da Casa-Estúdio de Carlos Relvas



Edifício existente na rua José Relvas, em Alpiarça.

Carlos Relvas, outros casos sugerem uma inspiração mais subliminar, revelando somente uma esquematização dos traços gerais do célebre *atelier*.

Um exemplo pode ser encontrado na própria vila da Golegã, designadamente ao considerar-se o aspecto original da "Casa da Palmeira", na antiga rua Nova (actual rua D. João IV). A própria existência da palmeira é uma simplificação do exotismo romântico que, a algumas centenas de metros de distância, Relvas mandara plantar em torno do seu estúdio fotográfico.

Por seu turno, Carlos Relvas foi igualmente uma figura de referência em

Alpiarça, detendo aqui relevantes explorações agrícolas, com destaque para a dos Patudos, onde o filho, José Relvas, haveria de levantar uma importante residência. Na rua principal de Alpiarça, que leva o nome de José Relvas (e que tem como paralela a avenida Carlos Relvas), destacam-se alguns edifícios que, pela sua estrutura geral, indicam uma inspiração na casa-estúdio goleganense, embora de modo sintético e até com variantes, como a existência de arcos trilobados nos vãos exteriores.

Por curiosidade, note-se que este pormenor, de tradição islamizante, é também identificável nas grandes portadas de madeira existentes na galeria envidra-



Edifício existente na rua José Relvas, em Alpiarça.

NOVA AUGUSTA

Paulo Oliveira



O palacete Ribeiro da Cunha, em Lisboa, projectado por Henrique Carlos Afonso.

çada que ocupa o piso superior do estúdio fotográfico de Relvas, bem como na fachada do extravagante palacete neo-árabe de Ribeiro da Cunha, localizado na praça lisboeta do Príncipe Real, edifício cujo projecto foi também desenvolvido por Henrique Carlos Afonso, pouco depois de concluído o empreendimento na Golegã.

O emblemático imóvel de Carlos Relvas denota, assim, uma filiação que interessa determinar com maior exactidão, por forma a distinguir, entre as meras pistas, as identificações seguras e documentadas, numa linha de investigação cujo desenvolvimento importa aos estudiosos da arquitectura nacional.

O significado da casa-estúdio de Carlos Relvas.

Bases para uma reflexão.

Paulo Martins Oliveira

A fotografia exige condições especiais de iluminação. Nos primórdios daquela disciplina, apenas se conhecia a luz solar como tendo a intensidade suficiente para fazer reflectir uma qualquer imagem no interior de uma câmara fotográfica. Aqui, a imagem incidia numa placa antecipadamente preparada com produtos químicos que se alteram na presença da luz, ficando assim registados os pontos claros e escuros do reflexo que entrava na câmara.

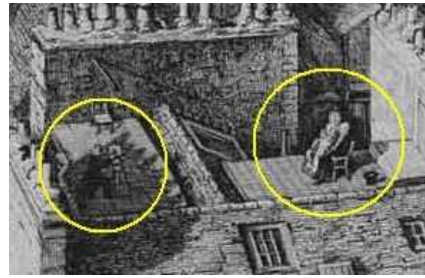
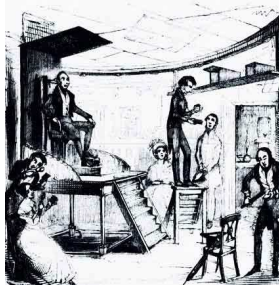
Embora, posteriormente, fosse notado que também outras soluções proporcionavam a intensidade luminosa necessária para realizar o processo fotográfico, especialmente a combustão do magnésio e a luz eléctrica, durante a maior parte do século XIX os fotógrafos contaram principalmente com a iluminação solar para a execução dos seus trabalhos.

A preocupação em se obter uma boa luz natural é verificável, desde logo, nos sótãos da casa de Nicephore Niépce, utilizados para captar e registar as suas pioneiras imagens, imediatamente sobressaindo o facto de esses espaços, hoje musealizados, apresentarem grandes aberturas para o exterior.

Contudo, deve-se a Louis Daguerre o desenvolvimento de um método que permitiu a comercialização do processo fotográfico, vindo a motivar a instalação dos primeiros verdadeiros estúdios, destacando-se desde logo os de Filadélfia e de Londres, por assumirem uma vocação claramente comercial.

Uma gravura ilustra o estúdio londrino de R. Beard, verificando-se como o tecto foi rasgado e coberto com uma superfície de vidro. Como forma de aproveitar ao máximo a luz natural numa cidade tradicionalmente nublada, o retratado tinha de subir uma escada e sentar-se num plano elevado, tão próximo quanto possível da referida cobertura translúcida, existindo um pequeno toldo que fazia destacar a luminosidade sobre o rosto. No lado oposto, também num nível elevado, ficava a câmara fotográfica, na qual um assistente colocava a chapa para que se desse início ao ainda relativamente moroso processo de registo da imagem, enquanto a um nível inferior se encontravam os acompanhantes e os dispensários com os produtos químicos.

Numa outra gravura britânica, o “estúdio” de J. Howie é ainda mais original, pois situava-se simplesmente numa cobertura, literalmente ao ar livre. No lado esquerdo, sob a sombra da chaminé, é possível detectar o fotógrafo e respectiva câmara, enquanto no lado direito sentavam-se as pessoas a retratar.



Tais exemplos demonstram bem a importância da luz solar nos primeiros tempos da actividade fotográfica, quando o imprevisto e a experimentação ainda constituíam a regra.

Contudo, nos anos seguintes, a fotografia conheceu avanços significativos. O negativo em chapa de vidro, o aperfeiçoamento dos produtos químicos e o fabrico de lentes mais eficazes, por exemplo, começaram a massificar ainda mais a actividade, cujo negócio fundava-se principalmente nos retratos, aumentando o número daqueles que pretendiam uma imagem de si ou dos seus a um preço relativamente módico.

Além das câmaras e dos métodos de impressão das fotografias, também os próprios estúdios começaram a ser entendidos como uma parte decisiva do equipamento, examinando-se hipóteses que maximizassem e disciplinassem o aproveitamento da luz solar.

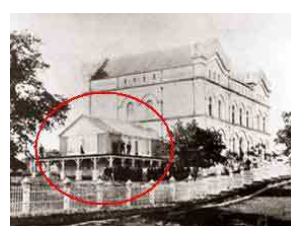
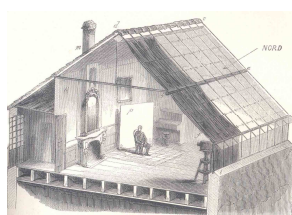
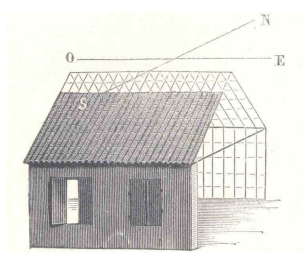
A partir de meados do século XIX, vários autores começaram a sistematizar as diversas possibilidades, tendo como ponto de partida a existência de grandes aberturas cobertas de vidro nas paredes ou nas águas dos telhados. Nomes como Fleury-Hermagis, Henry Robinson, D. Scotellari, Edward Estabrooke, Henry Baden Pritchard ou Désiré Van Monckhoven, por exemplo, analisaram o assunto tendo em vista a obtenção da intensidade luminosa necessária para o registo fotográfico, embora com atenção aos riscos de sobreexposição à luz solar, passíveis de comprometer o trabalho final.

Deste modo, além da intensidade, também a qualidade da luz foi objecto de um estudo cuidadoso, testando-se variações cromáticas dos vidros e desenhando-se sistemas de cortinas que permitiam ao fotógrafo seleccionar com detalhe a orientação e a quantidade da luz que entrava no estúdio, considerando a posição do Sol e as condições atmosféricas existentes num determinado momento, bem como os efeitos pretendidos para cada fotografia.

A utilização de superfícies envidraçadas nas águas e nas paredes dos edifícios permitia um conjunto alargado de opções e combinações, tendo o belga Van Monckhoven resumido dois tipos principais de estúdios: aqueles que admitiam iluminação natural apenas por uma das faces; e outros com iluminação mais abrangente, onde as superfícies vidradas se encontravam colocadas em várias faces.

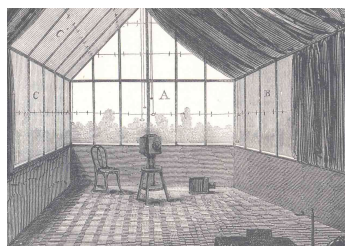
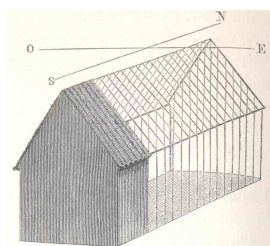
Como referido, o primeiro tipo de estúdio apenas tinha superfícies envidraçadas num dos lados, preferencialmente a Norte, de modo a que a luz entrasse de modo indirecto. Tal contribuía para a suavidade da imagem fotográfica, evitando-se reflexos, sombras demasiado pronunciadas ou que o retratado contraísse os músculos da cara, o que aconteceria em caso de exposição directa à luz solar. Através da manipulação de cortinas e do uso de espelhos, o fotógrafo podia regular com precisão o modo como essa luz entrava e se difundia no seu espaço de trabalho, podendo assim aperfeiçoar o resultado final.

Tratava-se de estúdios relativamente pequenos, apropriados para aqueles que, com disponibilidade para tal, podiam dedicar-se à fotografia de modo amador e artístico, encontrando-se vários exemplos levantados nas imediações de grandes residências.



Por seu turno, relativamente à segunda categoria, os estúdios apresentavam várias faces envidraçadas, o que permitia aumentar consideravelmente a sua versatilidade ao nível dos efeitos de iluminação, sendo que o fotógrafo cerrava normalmente as cortinas do lado onde se encontrava o sol, evitando assim que a luminosidade entrasse de modo directo e excessivo.

Efectivamente, este tipo de galerias aproximava-se daquilo que Émile Puyo considerava ser a perfeição: “uma gaiola envidraçada suspensa no ar deve ser o atelier ideal”.



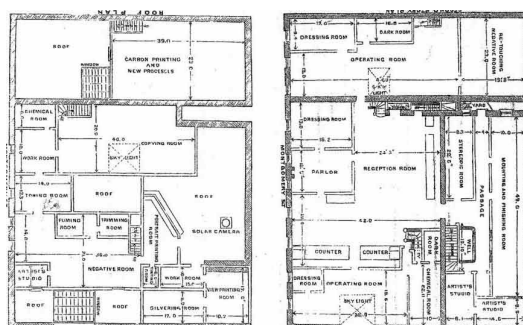
Este género de estúdios era consideravelmente mais caro, obrigando à instalação de maiores superfícies envidraçadas e exigindo mais espaço. A iniciativa de uma construção como esta era geralmente tomada ou por um amador com grandes posses e um vincado interesse pela fotografia ou, mais frequentemente, por estúdios comerciais já com alguma importância, onde frequentemente diversos funcionários atendiam a dezenas de clientes por dia.

A título de exemplo, um projecto para um grande estúdio revela precisamente, na sua parte superior, estruturas envidraçadas em todo o perímetro da galeria destinada à execução dos retratos.



Por seu turno, uma planta de origem norte-americana, datada de 1874, ilustra o interior de um típico grande estúdio fotográfico. No piso térreo localiza-se a grande “reception room”, o “parlor”, três “dressing rooms”, o principal “chemical room”, o comprido “mounting and finishing room”, o “stereoptic room”, ou o “retouching negative room”, por exemplo. Tratava-se de espaços para operações que antecedia ou sucediam o registo da imagem na câmara fotográfica.

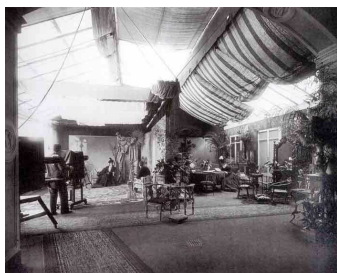
Já o piso superior era dominado pelas galerias solares, salas de trabalho, uma sala de químicos mais pequena, uma sala para negativos e outros pequenos espaços de trabalho, sendo de notar que a execução de alguns trabalhos exigia operações complementares que deveriam ser realizadas no imediato, pelo que se justificava a associação dos espaços envidraçados com outros de natureza laboratorial.



Em termos gerais, tratava-se de centros onde trabalhavam dezenas de funcionários sob a égide de um fotógrafo principal, tendo Pritchard ilustrado num seu livro de referência, de 1882, alguns dos concorridos interiores desses grandes estúdios comerciais, vários deles com tubos de comunicação e sistemas de apitos.



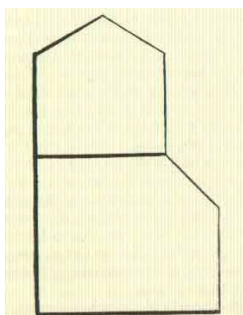
O aspecto exterior destes grandes estúdios não diferia muito dos restantes edifícios de habitação ou escritórios, exceptuando as mencionadas galerias envidraçadas. Nestas, a utilização das superfícies transparentes conhecia variações, podendo por exemplo ocupar as duas águas do telhado e apenas uma parede, ou unicamente uma parede, dispensando a iluminação superior.



Outras soluções adoptavam apenas as águas do telhado e, quando estas eram recuadas, o edifício ficava quase sem referências exteriores sobre a sua natureza, havendo que recorrer a técnicas promocionais para indicar que ali se executavam retratos.



Por seu turno, outras soluções demonstravam a versatilidade com que os fotógrafos desenvolviam os seus espaços de trabalho, como o estúdio de dois pisos de J. Hughes, no qual se sobrepuseram duas galerias parcialmente envidraçadas que admitiam iluminação solar apenas pela face norte.



Assim, construídos especificamente para a prática da fotografia ou adaptados a esse fim, foram diversos os edifícios que proliferaram em cidades especialmente da Europa e dos Estados Unidos, encontrando-se alguns desses estúdios hoje musealizados.

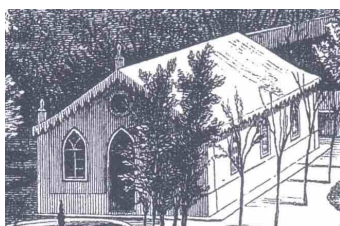
Contudo, a preservação não constituiu a regra, e os casos sobreviventes são efectivamente raros. Na verdade, em finais do século XIX e inícios do seguinte, grande parte dos estúdios foi simplesmente desactivada ou conheceu alterações profundas, sobretudo devido a duas razões de fundo. Primeiro, a popularização de novas e muito mais ligeiras câmaras fotográficas, as quais vieram alargar a prática fotográfica a um número muito maior de entusiastas, passando a caber aos estúdios, em larga medida, a revelação dessas fotografias nos seus laboratórios.

Em segundo lugar, e quanto aos retratos que ainda se foram realizando em estúdio, praticamente até à actualidade, deve-se realçar como o desenvolvimento da luz eléctrica foi tornando obsoletas as grandes e dispendiosas superfícies envidraçadas.

Assim, os antigos estúdios com estruturas de vidro foram desaparecendo, e só uma precoce consciência do potencial histórico ou o mero acaso ditaram a sobrevivência de algumas dessas construções.

Um dos casos de referência que subsistiu é o da casa-estúdio de Carlos Relvas, um importante proprietário estabelecido numa das mais férteis regiões agrícolas de Portugal, e que viveu entre 1838 e 1894. A sua família instalara-se no concelho da Golegã na década de 20 do século XIX, com o intuito de procurar dinamizar uma zona que, apesar das potencialidades, ainda lutava por recuperar a antiga capacidade produtiva. Contudo, as graves dificuldades económicas da região e do país começaram apenas a ser debeladas com sucesso a partir de finais dos anos 50.

Carlos Relvas começou a dedicar-se à fotografia na transição da década de 50 para a de 60. Primeiramente, instalou diante da grande residência familiar um estúdio térreo, onde apenas uma das faces era envidraçada. Esta não estava totalmente orientada para Norte, mas para Nordeste, tratando-se de uma solução de compromisso que permitia enquadrar a entrada do estúdio com a fachada da residência fronteira, conhecida por palacete Relvas (ou do Outeiro).



Contudo, no início dos anos 70, Relvas viria a decidir-se pela construção de um estúdio maior e com outras condições, para o que constituíram factores determinantes a disponibilidade financeira do proprietário, o aprofundamento do seu interesse pela fotografia, as limitações de espaço do estúdio original e o facto de este se encontrar num jardim, cujas árvores, se por um

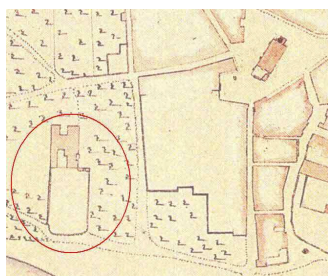
lado favoreciam a privacidade, por outro prejudicavam a iluminação, uma vez que a construção era térrea. Assim, e como era aconselhado pela literatura especializada da época, nestes casos a galeria envidraçada deveria ser elevada para um piso superior.

Deste modo, Carlos Relvas decidiu-se pela construção de um edifício de dois pisos com planta predominantemente rectangular. Uma inspiração importante foi encontrada num estúdio concluído cerca de dez anos antes por um fotógrafo que, tal como Relvas, demonstrava uma especial sensibilidade artística, executando não apenas retratos como também inventariando monumentos. A sua casa-estúdio havia sido igualmente edificada num jardim e estava orientada para uma residência. Algumas opções decorativas também iriam influenciar o empreendimento de Relvas, embora na Golegã viessem a adquirir formas mais elaboradas.



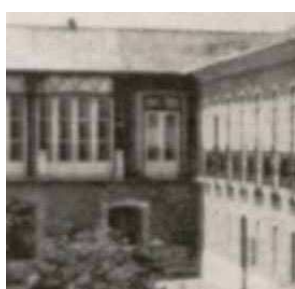
A construção da casa-estúdio de Carlos Relvas implicou a demolição do pequeno estúdio original, mas não sem que fosse encontrada uma alternativa que permitisse a continuação da actividade fotográfica durante esse período. Assim, um caderno de apontamentos de Relvas indica que, nesta fase, foi instalado um estúdio auxiliar no “seleiro” (celeiro) da propriedade do Outeiro.

A planta mais antiga que se conhece da Golegã permite enquadrar a explicação, observando-se o grande armazém agrícola que se encontrava anexo à residência do Outeiro. Efectivamente, ainda hoje algumas quintas da região possuem anexos de grandes dimensões, precisamente para o armazenamento de géneros agrícolas, equipamentos e forragens para os animais.



Este armazém tinha como fachada uma estreita zona habitacional. Como se vê na própria planta, existia um arco que dava passagem para a grande área de armazenamento, arco esse que é também visível nas fotografias da já desaparecida residência do Outeiro.

Em cima do arco, correndo ao longo do piso superior, é possível verificar uma varanda, na qual Relvas já executara algumas fotografias no passado, como se vê na página 130 da edição *Carlos Relvas e a sua Casa-Estúdio* (2006). No entanto, destaca-se sobretudo a existência de grandes estruturas envidraçadas, tratando-se do estúdio acessório que Carlos Relvas instalou no celeiro, quando demoliu o primeiro estúdio para poder construir o novo de dois pisos. Aquelas superfícies envidraçadas ainda lá se encontravam mesmo quando, posteriormente, a Autarquia instalou os seus serviços no palacete do Outeiro, tendo o armazém sido demolido.



A orientação Nordeste destas superfícies envidraçadas era a mesma do pequeno estúdio entretanto demolido. Existem igualmente fotografias que foram realizadas a partir deste ponto para o largo fronteiro, como se pode verificar na referida edição de 2006 (p.139).

Entretanto, ficou concluída a casa-estúdio de Carlos Relvas, tendo os planos de pormenor cabido ao arquitecto Henrique Carlos Afonso, como já antes de 2003 foi publicado. Contudo, o estúdio acessório não foi desactivado, identificando um viajante britânico que nele trabalhava Margarida Relvas, filha de Carlos Relvas, a qual viria a desenvolver uma actividade fotográfica de algum relevo. No entanto, este estúdio continuou a ser utilizado também pelo próprio Carlos Relvas, nomeadamente para a execução de retratos de corpo inteiro, exigindo a montagem de grandes telas com paisagens, rochas fingidas, plantas, solo, etc., isto além dos mais variados objectos com valor simbólico.

Se o estúdio acessório era utilizado para grandes composições, já a galeria envidraçada da nova casa-estúdio era vocacionada para a execução de fotografias de meio-corpo, utilizando-se fundos de cor neutra ou com uma decoração naturalista relativamente sóbria. Com abundante mobiliário, livros e peças artísticas, o *atelier* tornou-se um centro social de referência, sendo que as muitas velas sugerem que a falta de luz natural não prejudicaria o convívio. A contribuir para o

facto estava também um piano vertical, sendo igualmente de notar que a música era uma das formas de fazer descontraír as pessoas a retratar, frequentemente intimidadas quando se encontravam num estúdio fotográfico e tinham de enfrentar equipamentos aparentemente extravagantes. Neste contexto, refira-se por curiosidade como M. Lafosse, um fotógrafo de Manchester, possuía mesmo uma grande caixa de música, cuja melodia ajudava a dissipar alguma da tensão latente.

Relativamente à utilização de objectos de valor simbólico, ela era muito limitada nas fotografias realizadas na casa-estúdio, dedicada sobretudo aos retratos de meio-corpo. Em contraponto, já o edifício em si constituía um monumento evocativo da própria disciplina fotográfica, sendo vários os sinais celebrativos desta expressão técnica e artística.

Em lugar de destaque na fachada encontram-se os bustos de Niépce e Daguerre, responsáveis pelos primeiros métodos de representação fotográfica permanente. Nas faces laterais, querubins seguram máquinas fotográficas, enquanto os alçados e a planta geral do edifício sugerem um templo, como já foi notado no século XIX. Efectivamente, é no valor simbólico que reside parte considerável da originalidade do edifício.

Seguindo o gosto romântico então vigente, no piso superior adoptaram-se linhas revivalistas, sobretudo neogóticas, ideais para o desenvolvimento da arquitectura do ferro e do vidro, permitindo a obtenção de espaços amplos e iluminados, como é também verificável em grandes pavilhões expositivos, mercados ou estufas, por exemplo.

Revela-se provável que, pelo menos parcialmente, a inspiração para as linhas góticas tenha sido colhida directamente no mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha. Numa Europa onde se afirmavam as nacionalidades e se procuravam monumentos que as simbolizassem, em Portugal o mosteiro da Batalha assumiu uma especial importância, uma vez que representava o esforço e o triunfo das aspirações independentistas nacionais, aspecto de relevo no último quartel do século XIX, aquando do renascimento de algumas correntes iberistas.

Efectivamente, em vários aspectos é perceptível a influência do mosteiro batalhino, fotografado por Relvas pouco tempo antes de dar início ao projecto da casa-estúdio. Neste seu edifício é possível verificar o desenvolvimento de linhas e rendilhados que fazem lembrar gótico flamejante da Batalha, nomeadamente nos elementos metálicos da fachada, incluindo a varanda e o óculo a imitar uma rosácea, bem como nas molduras de vãos e noutros locais do edifício.

No entanto, confirmando a fantasia romântica então vigente, em alguns casos as terminações foram adaptadas de modo parecerem-se com pequenas ondas, que combinam com os cavalos-marinhos da fachada, cujas barbatanas no fim da cauda indicam o seu carácter mitológico. Efectivamente, tratam-se dos seres que puxavam o veículo de Poseidon, o qual, além

de governar os Oceanos, era também o deus de todos os cavalos, ele que começara por ser uma divindade terrestre. Note-se que em várias fotografias é perceptível a existência de estatuetas de inspiração greco-romana, indiciando que Relvas possuiria uma razoável cultura clássica.

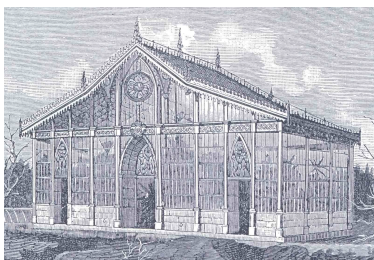
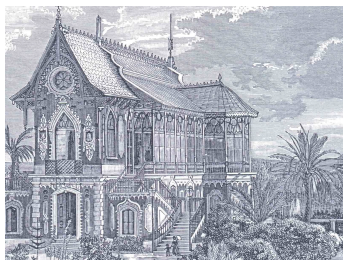
Na casa-estúdio da Golegã, destacam-se igualmente outros revivalismos, como se verifica nas portadas interiores existentes nos dois lados da galeria e na entrada do lado da Rua José Farinha Relvas, as quais sintetizam o pórtico trilobado da igreja de Nossa Senhora da Conceição, matriz da vila, inspirada por sua vez na frontaria do já desaparecido Hospital Real de Todos os Santos, da qual a igreja goleganense faz uma síntese.

Contudo, no interior da casa-estúdio é também possível encontrar outros motivos, inclusivamente mouriscos, os quais não deixariam de se reflectir no palacete Ribeiro da Cunha, erguido defronte do Jardim do Príncipe Real, em Lisboa, por iniciativa do comerciante de tabacos que deu o nome ao imóvel. O arquitecto deste empreendimento foi Henrique Carlos Afonso, o mesmo que trabalhara na casa-estúdio de Relvas, ainda que em Lisboa os elementos decorativos seguissem uma lógica horizontalizante, em virtude da disposição deste imóvel, cuja inspiração principal terá vindo de um outro edifício em Manaus.

Revelando também cuidados ao nível da iluminação solar interior, o palacete Ribeiro da Cunha foi um dos últimos projectos de Henrique Carlos Afonso, que faleceria pouco depois, em 1884. Mesmo assim, este empreendimento não deixaria de influenciar, por seu turno, a construção da praça de touros do Campo Pequeno, a qual, além do óbvio revivalismo neo-árabe, denota em vários pormenores a importância da arquitectura do ferro e do vidro.

No entanto, se no caso do palacete Ribeiro da Cunha é necessária alguma atenção para detectar as influências da casa-estúdio de Carlos Relvas, noutros casos estas são manifestamente óbvias. Tal é o caso da estufa do conde Silva Monteiro, em Vila Nova de Gaia, construída pela empresa Luís de Sousa Cruz & Filhos, a mesma que executara a estrutura em ferro do estúdio fotográfico goleganense.

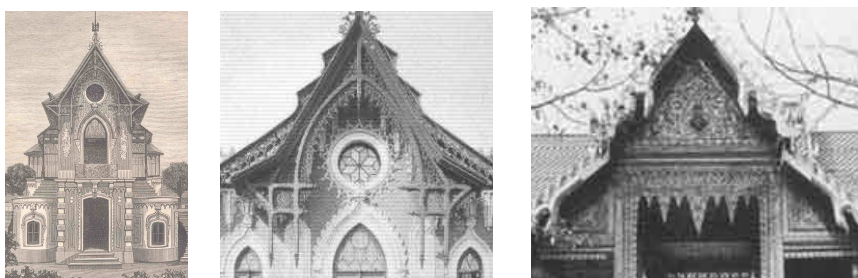
Além de outras construções portuguesas, onde é perceptível uma relação directa com a casa-estúdio de Carlos Relvas, note-se igualmente que, na vila natal de Relvas, seria levantada a chamada “Casa da Palmeira”, cuja estrutura simplifica, geometrizando, aquela do estúdio fotográfico localizado a poucas centenas de metros.



Neste último caso, também a própria palmeira resume o exotismo encontrado em torno da galeria de Carlos Relvas, cujos jardins foram por várias vezes alterados pelo proprietário. Existem mesmo notícias de que terão sido importadas algumas espécies vegetais do Extremo-Oriente, o que realça a dimensão romântica e ecléctica do seu empreendimento.

Note-se, aliás, que a configuração do telhado da casa-estúdio lembra, em diversos aspectos, o recorrente na arquitectura oriental, conseguindo-se uma melhor harmonia entre as várias partes da cobertura.

A título de contexto, tornavam-se comuns as influências do Extremo-Oriente na arquitectura ecléctica europeia, fruto da expansão francesa na zona da “Indochina”, divulgando-se aquelas linhas não só em gravuras e fotografias, mas também através de pequenas pontes e algumas construções efémeras.



Por seu turno, a pintura exterior e a própria configuração da casa-estúdio de Carlos Relvas sofreram alterações significativas num curto espaço de tempo. Exemplificando a sequência dessas reformas, citam-se várias fotos publicadas nos trabalhos *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia* (2003) e *Carlos Relvas e a sua Casa-Estúdio* (2006).

Na foto 4 do catálogo de 2003 (p.95), é possível ver-se o edifício ainda em reboco. Na página seguinte, a foto 5 revela o edifício com uma pintura clara no corpo central e na parede do laboratório do lado direito, onde mesmo o interior da moldura decorativa se encontra já pintado, ao contrário do laboratório do lado esquerdo. Nesta mesma fotografia, é visível na parte superior a plataforma utilizada para pintar a fachada, bem como uma escada no telhado.

Posteriormente, a casa-estúdio teria uma nova cor. Ainda no mesmo catálogo de 2003, a foto na página 33, apesar do seu pequeno tamanho, permite verificar que a casa está pintada numa cor clara, mas que o corpo posterior do piso térreo encontra-se já num tom mais escuro. A plataforma de roldanas está montada na rosácea, preparando-se a nova pintura da fachada, enquanto no telhado é possível verificar que uma janela de acesso se encontra aberta. Por seu turno, na face frontal da galeria envidraçada detecta-se uma escada. Na edição de 2006, a primeira foto da página 133 é quase idêntica, exceptuando-se o pormenor da janela aberta e notando-se um escadote montado junto do corpo posterior do estúdio, já pintado em tom escuro.

Na foto 11 (p.102, 2003), verifica-se o edifício já completamente pintado na sua nova cor.

Poucos anos depois, antes de 1886, Carlos Relvas alterou profundamente o aspecto do jardim. Na edição de 2006, a foto da página 132 demonstra a inclusão de lagos e árvores de grande porte, que deram um aspecto frondoso ao jardim, reforçando ainda mais, pelo respectivo enquadramento, o carácter já de si romântico do imóvel. A vegetação implementada trazia igualmente a vantagem de absorver parte do leito aquífero existente no subsolo, contribuindo assim para a protecção do edifício.

Note-se que, pela mesma altura, Margarida de Azevedo Relvas sugeriu a colocação de várias árvores diante do cemitério da vila, algumas das quais ainda lá se encontram, iniciativa esta que muito provavelmente se relacionará com a aquisição de arvoredos para a casa-estúdio.

Seguidamente foi empreendida uma nova alteração de vulto, agora no próprio estúdio. Na mesma edição de 2006, a segunda foto da página 133 revela que a estrutura de vidro foi substituída por paredes, deixando-se alguns janelões ogivais para iluminação do interior. O imóvel apresenta ainda a sua coloração escura, sendo que esta fotografia deverá ser anterior a 1885, ou dos primeiros meses deste ano.

Em Setembro de 1885 foi publicada uma foto onde se mostra a casa-estúdio já pintada novamente de claro, conservando os janelões ogivais em lugar da primitiva grande cobertura de vidro.



Contudo, as obras ainda decorreram no interior, sendo que um artigo publicado por ocasião da reabertura da casa-estúdio informa que, aquando dos trabalhos de restauro, foram encontradas duas inscrições de um artesão, apontando a data de 1886 para essas obras internas.

A este respeito, note-se que o edifício ficou conhecido precisamente por “casa-estúdio” porque Relvas lá começou a passar a maior parte do seu tempo, descurando mesmo os negócios agrícolas, os quais tiveram de ser assegurados pelo filho José Relvas, quando as finanças familiares acusavam já evidentes debilidades.

No entanto, a substituição da grande cobertura de vidro não permite, por si, inferir que o imóvel tenha perdido completamente o seu carácter fotográfico, pois será necessário ter em conta que a estrutura original de vidro apresentava uma amplidão que, paradoxalmente, excedia

claramente a de vários estúdios de Londres ou Paris, por exemplo, onde as possibilidades de obtenção de luz natural eram consideravelmente mais limitadas.

Assim, é provável que Relvas tenha adaptado o seu estúdio de modo a que ali pudesse permanecer ainda mais tempo e com melhor conforto, especialmente nos meses invernosos ou de estio, sem prejuízo da iluminação suficiente para a realização das suas fotografias, pelo menos nas áreas da galeria onde ela era efectivamente mais necessária.

Esta completa devoção do proprietário à arte fotográfica ficou bem patente em 1887, aquando da morte de sua mulher, cujo funeral Carlos Relvas fez questão em deixar devidamente retratado. Pouco depois, casa-se em segundas núpcias com Mariana Correia, passando então a habitar verdadeiramente a casa-estúdio. Seriam então realizadas novas obras, nomeadamente um aumento da área envidraçada a nordeste, existindo uma autonomização lateral de áreas de trabalho, ao passo que a velha residência familiar seria alienada pelo filho José Relvas à Autarquia, que ali instalou os seus serviços. Contudo, a análise das fotografias publicadas permite deduzir que Carlos Relvas continuou a utilizar o estúdio acessório anexo ao velho palacete, pelo que a adaptação da casa-estúdio a espaço habitacional não terá diminuído significativamente a sua capacidade e opções de trabalho.

Finalmente, em 1894, na sequência de um grave ferimento numa perna, Carlos Relvas acabaria por sofrer uma infecção bacteriana, que se revelaria fatal. Parte das máquinas seriam vendidas a outros fotógrafos, o mesmo acontecendo com alguns dos grandes telões que serviam de fundos para retratos de corpo inteiro. Por exemplo, um fotógrafo goleganense passou a utilizar um dos fundos antes utilizados por Relvas (compare-se com a foto da p.273 do catálogo de 2003.).



Encerrada durante várias décadas, a casa-estúdio ficou como uma recordação do tempo em que foi construída, quando o Romantismo ainda marcava o panorama cultural. Nessa época expressaram-se eclectismos revivalistas e exotismos artísticos, fruto do interesse pelas mais diversas novidades e culturas que a literatura e uma imprensa em franca expansão iam popularizando. Firmou-se então um profundo entusiasmo por um mundo que se descobria não apenas em relatos e narrativas, mas agora também em imagens fidedignas.

Ao mesmo tempo, e ao vivo, as grandes exposições demonstravam não só as particularidades culturais de outros povos mas também as novidades da ciência e da tecnologia, suscitando a curiosidade dos visitantes e, em vários casos, deixando perplexos mesmo os escritores e os artistas mais criativos.

Tratava-se efectivamente de um mundo novo, para o qual engenheiros e arquitectos contribuíam com o desenvolvimento de estruturas em ferro e vidro que, embora símbolos de modernidade, não deixavam de revelar como se buscou no passado inspiração e dignidade histórica.

Deste modo, extravasando a política, o Liberalismo era agora também do conhecimento. Já não se confinavam às Academias as notícias sobre as descobertas que figuras como Pasteur ou Koch realizavam em laboratórios, nem as revolucionárias teorias de Darwin, ou mesmo o desenterrar de inesperados vestígios civilizacionais. Por exemplo, sensivelmente ao mesmo tempo que a casa-estúdio da Golegã era inaugurada, Schliemann descobria os tesouros da cidade grega de Micenas, cujos guerreiros lideraram o cerco a Tróia, numa das mais famosas e poéticas guerras de sempre.

O entusiasmo por todo este contexto levou à difusão do que ficou conhecido em Portugal pelo *bric-a-brac*, ou seja, um interesse eclético e diletante pelas mais variadas áreas do conhecimento, e que se traduziu pelo coleccionismo das peças mais diversificadas, bem como por investigações levadas a cabo por amadores entusiastas.

Fruto de um estímulo científico sem precedentes, multiplicaram-se na Europa e nos Estados Unidos as sociedades, os museus e as publicações de ordem cultural, científica e tecnológica, ao mesmo tempo que se criaram gabinetes de patentes que depressa ficaram inundados de propostas, como a do telefone, também inventado quando Relvas abriu o seu estúdio. Contudo, muitas outras invenções eram meramente bizarras, fruto de imaginações que se tornavam desenfreadas. Dali a alguns anos, num desses gabinetes, sentindo-se já entediado pela acumulação de projectos extravagantes, um modesto funcionário chamado Albert Einstein começaria a meditar sobre os fundamentos do próprio Universo.

Contudo, também na ficção se viajaria pelo tempo e pelo espaço, com histórias de idas à lua, viagens de balão e aventuras de submarino. Outros romances reportavam seres criados por médicos, trazidos à vida pela electricidade e que preconizavam a ciência dos transplantes, criaturas essas que não deixavam contudo de revelar as emoções mais profundas.

Por seu turno, o passado medieval era também palco de histórias, com magos e alquimistas que ensaiavam as fórmulas da vida eterna ou da transformação de metais ordinários em ouro, isto numa Europa gótica onde o mistério, as paixões e o heroísmo dos cavaleiros prendiam o interesse tanto do público masculino como do feminino.

Na literatura, como na pintura, na música e noutras artes, celebravam-se os heróis, nomeadamente aqueles que agiam por convicção ou destino, os que se sacrificavam pelos nacionalismos então emergentes na Europa, mas também os viajantes que se aventuravam por territórios inexplorados.

A emoção suscitada pela aventura e pelo desconhecido era simbolizada igualmente pelos jardins luxuriantes, bem diferentes daqueles nivelados e geométricos por onde se passeara a nobreza do século XVIII. Agora, no tempo de Relvas, procurava-se que os jardins pudessem surpreender a cada passo, com elevações, recantos, vegetação densa, lagos, ruínas fingidas e mesmo aves e espécies botânicas exóticas. Tratava-se de uma síntese dos ambientes excitantes de que se tinha notícia.

Os pintores recorriam frequentemente a esses jardins para realizar novas experiências pictóricas, fundindo também ciência e arte. Trabalhavam-se inovadoras formas de representação e testava-se a percepção humana, por vezes combinando cores que chocavam o tradicional academismo. Mais do que a mera reprodução, interessava agora a essência da imagem e o que o cérebro apreendia.

Georges Seurat representava ambientes de jardins através de pequenos pontos coloridos que, à distância, formavam na tela uma imagem homogénea. Por seu turno, Monet representava uma e outra vez a ponte japonesa do seu jardim e a catedral gótica de Rouen, com variações de cor e de luz que abriam novos caminhos ao Impressionismo, enquanto Paul Gauguin enriquecia a pintura francesa com inspirações colhidas na Polinésia. Mesmo as artes tribais africanas, antes desconsideradas, acabariam por influenciar profundamente a nova estética europeia.

Neste contexto, também a arquitectura reflectia o espírito ecléctico, adoptando e combinando quer estilos históricos quer referências típicas de outras latitudes. Tratava-se de um mundo de cenários e de personagens, no qual a fotografia desempenhou um papel muito particular, motivando uma verdadeira revolução cultural e mental.

Pela primeira vez na História, as pessoas comuns podiam ter acesso fácil a

representações fiéis de si próprias, tal como eram ou como se imaginavam. Efectivamente, muitos fizeram-se retratar encarnando determinados personagens com os quais se identificavam, cabendo ao fotógrafo a orientação das composições, como se de um encenador se tratasse. Contudo, o triunfo maior era o da imortalidade da própria imagem, e já não apenas do nome.

Assim, o fotógrafo imediatamente se distinguiu por uma culta versatilidade, dominando princípios da física, da química, da estética, da composição e mesmo da psicologia. Era mestre de uma disciplina que passou a representar o elo de ligação entre as ciências e as artes, constituindo um popular símbolo de progresso e de cosmopolitismo, o qual se podia vislumbrar na riqueza das estantes, das mesas de trabalho, da decoração das paredes e, em última análise, da própria arquitectura.

A casa-estúdio de Carlos Relvas representa um exemplo particularmente feliz do que foi a sua época, grandemente marcada pela fotografia, paixão e obsessão do proprietário, que acabaria por falecer agonizante, rodeado pelas suas máquinas, papéis e chapas de vidro, numa expressão irónica e quase teatral do que foi o próprio Romantismo.

Entregue ao seu jardim, a casa-estúdio ficou como uma expressão singular daquela cultura que fez combinar ciência e arte de uma forma inédita na História. Talvez à cabeça dessa união estivesse a própria fotografia, que aos dois campos ia buscar a sua razão de ser. Por isso, a casa-estúdio estabelece um equilíbrio raro entre os elementos que estiveram na base do movimento romântico, e que tanta emoção e entusiasmo febril causaram em diversos países.

Pelo Mundo e também em Portugal existem diversos monumentos que expressam bem o que foi aquele movimento. No entanto, esses casos tendem a realçar, cada um a seu modo, alguns dos importantes aspectos do Romantismo. Por seu turno, a casa-estúdio de Carlos Relvas sintetiza, como talvez nenhum outro caso, o que foi a diversidade romântica.

Ao nível estético, os seus múltiplos revivalismos e eclectismos encontram-se integrados numa coerência invulgarmente feliz, ao mesmo tempo que, no domínio estritamente técnico, as características que o estúdio apresenta são igualmente susceptíveis de atrair a atenção de qualquer especialista. Independentemente dos títulos, das tramas e dos reconhecimentos oficiais, há já muito que o imóvel é património da Humanidade, bem como um dos mais icónicos edifícios hoje existentes, em Portugal e em todo o Mundo.

A História do Verdadeiro Leão da Estrela

Paulo Martins Oliveira

No cinema, o papel de *Leão da Estrela* imortalizou o actor António Silva como um dedicado adepto do Sporting Clube de Portugal. Contudo, o título do filme, realizado em 1947, inspirou-se num verdadeiro leão que várias décadas antes atraía multidões de curiosos ao Jardim da Estrela, originando os episódios mais burlescos.

Apesar de ser antigo o interesse pelos animais exóticos, especialmente os oriundos de África, seria apenas no século XIX que os habitantes de Lisboa puderam observar com regularidade algumas das criaturas selvagens que lhes povoavam a imaginação. Ainda em 1817, a ausência da família real no Brasil facilitava a visita dos curiosos ao “pátio dos bichos”, existente no Palácio de Belém, onde eram conservadas algumas “Feras de África”.

Contudo, a maioria das exposições eram efectuadas em plena rua, naturalmente com outro género de animais, embora não menos susceptíveis de atrair a atenção dos transeuntes. Em meados do século XIX eram assim organizadas demonstrações com focas, “cães e macacos eruditos”, “cães e macacos sábios e industriais”, “ratos sábios indianos” e mesmo “pulgas industriais”¹. Em época de Romantismo, depressa se popularizava toda a novidade excêntrica.

Por seu turno, muitos jornais faziam sensação ao noticiarem emocionantes relatos que chegavam do estrangeiro, onde pessoas e mesmo comunidades eram vítimas de “animais ferozes”. Sobre a Índia, informava-se como eram os tigres que dizimavam populações inteiras. Só entre 1868 e 1870, mais de 12.500 pessoas “serviram de alimento em sua maioria aos tigres. Estes terríveis animais têm chegado a devorar lugares inteiros, depois de se haverem costumado a arrebataram vítimas em pleno dia nas ruas mais concorridas”².

Contudo, também na Europa a vinda de animais selvagens causava sensação. Por exemplo, num circo inglês, aquando do anúncio de um perigoso leão que já antes matara o famoso domador Masarti, o felino alcançara subitamente o apresentador

através das grades, puxando-o com violência de encontro à jaula. O resgate “das garras da terrível fera” apenas foi possível graças à coragem de vários espectadores³.

Suscitando interesse e temor, os animais perigosos ganharam grande popularidade, mesmo depois mortos. Neste aspecto, é caso de referência o “Lagarto da Penha”, um caimão trazido provavelmente do Brasil, sobre o qual circulava uma história miraculosa: um peregrino, tendo adormecido num monte, fora providencialmente acordado por Nossa Senhora quando estava prestes ser atacado pelo “lagarto”. Depois de morto e empalhado, o animal atraía grandes romarias à igreja da Penha de França, em Lisboa⁴.

Contudo, e rivalizando com este, um outro ponto de interesse surgiria na capital portuguesa através da iniciativa de Inácio de Paiva Raposo: o “Leão da Estrela”.

Paiva Raposo, originário de uma família de lavradores ribatejanos, viera jovem para Lisboa, depressa se perdendo nas noites do jogo e da bebida da capital. Arruinado, embarcou para Moçambique, onde reconstruiu a sua vida⁵. Mais tarde, ao regressar à Metrópole, trouxe consigo um leão, que deixaria exposto num local público de Lisboa a partir de 1869. Originariamente, tratava-se de um casal de felinos, mas apenas sobrevivera o macho, de nome “Panhel”, então assim chamado devido ao local onde fora capturado⁶. No entanto, o animal ficaria verdadeiramente célebre com os nomes de “Rei do Deserto” e, especialmente, “Leão da Estrela”, por ter ficado instalado precisamente no Jardim da Estrela.

Pouco antes, um grupo de leões tinha estado em Lisboa, nomeadamente numa propriedade da Rua Nova da Palma, perto do Hospital de São José, mas o projecto para o animal de Paiva Raposo era diferente e mais amplo, uma vez que implicava a construção de uma jaula num jardim público, para mostra permanente a todos os curiosos.

Assim, o “Rei do Deserto” foi provisoriamente colocado numa propriedade ao Campo Pequeno, enquanto em Abril de 1869 se procedia à construção da jaula, no Jardim da Estrela, para onde os curiosos já se dirigiam antecipadamente e perguntavam com impaciência: “onde está o leão?”⁷.

Tratava-se de uma zona que, apenas há algumas décadas atrás, era um logradouro de António José Rodrigues, cuja falência levava a que o Município tomasse conta do espaço, decidindo ali construir um “passeio”, ou seja, um jardim. Depois de um compasso de espera, sobretudo devido à instabilidade política, a partir da década

de 50 do século XIX as obras de ajardinamento arrancaram visivelmente, sob orientação dos jardineiros Bonard e João Francisco.

Beneficiando desde logo da proximidade da Basílica da Estrela, o espaço verde ganharia em 1869 um novo pólo de atracção com a jaula para o leão de Paiva Raposo, construída perto da actual Praça Pedro Álvares Cabral, no lado oposto ao da Basílica. Contudo, a iniciativa motivou alguma controvérsia, com o Governador Civil a colocar dúvidas relativamente à segurança da nova instalação, levantando-se também reservas quanto à tranquilidade dos moradores do bairro e dos pacientes do vizinho Hospital Militar.

Numa breve polémica, os defensores da instalação do felino alegaram que, não existindo queixas sobre os sinos da Basílica, não faria sentido havê-las agora em relação aos eventuais rugidos do animal. Tratar-se-ia de “uma birra – uma teima”. A questão viria a ser serenada pelo próprio Director do Hospital Militar, garantindo que não se opusera à vinda do leão para o Jardim, apenas se limitando a responder a um inquérito policial, referindo somente que se os rugidos fossem muito perceptíveis no Hospital, isso poderia prejudicar alguns doentes, mas que em princípio não se mostrava contra a iniciativa de Paiva Raposo.

Já relativamente à segurança da jaula, foram efectuadas vistorias, na sequência das quais “o distinto engenheiro civil, sr. Joaquim Julio Pereira de Carvalho, declarou quanto à jaula, que além de ser das mais bonitas que tem visto em paizes estrangeiros, lhe encontrava solidez não só para um leão, mas para doze que fossem”⁸.

No dia 4 de Maio de 1869 estavam enfim criadas as condições para a transferência do leão, realizada por um grupo de “galegos”, cuja comunidade em Lisboa representava uma das mais importantes fontes de mão-de-obra para trabalhos considerados menos qualificados. Entaipada a “gaiola” de transporte, o percurso entre o Campo Pequeno e a Estrela durou sete horas, com o leão a deitar-se ora para um lado ora para o outro, dificultando grandemente a marcha do estranho cortejo. Chegados ao destino, a mudança do felino para a jaula definitiva seria conduzida por Paiva Raposo e por José Pedro Colares Júnior, revelando-se a tarefa mais difícil que o esperado.

A “gaiola” de transporte foi colocada dentro da jaula, mas o animal recusava-se a sair. Primeiro, tentaram colocar tábuas dentro da “gaiola”, de modo a forçá-lo à saída por falta de espaço. Visto que esta tentativa se revelou infrutífera, foi depois trazida

uma bomba de água e respectiva agulheta, mas o leão mostrou-se agradado com o banho e até abriu a boca para se refrescar melhor. Finalmente, ainda tentaram queimar palha, mas o gaseamento também não fez o animal mudar de ideias. Apenas mais tarde, a fome levá-lo-ia a abandonar a “gaiola” em que viera transportado.

A jaula definitiva, que doravante albergaria o “Leão da Estrela”, tinha dois compartimentos: um diurno, onde era feita a exposição pública do animal, e outro nocturno, reservado para dormitório. Para que o felino entrasse neste último, foi necessário também ali colocar comida, designadamente 13 quilos de carne. Finda a refeição, “foi logo direito para a palha, remexeu-a um pouco, deitou-se e d’alli se não ergueu”⁹.

No dia seguinte, os curiosos iam-se acumulando nos portões do Jardim, à espera de uma oportunidade para ver o animal, correndo já a notícia de que este se havia escapado e morto duas pessoas, sendo depois abatido a tiro. O boato não demoveu o público, que enchia os transportes públicos e afluía cada vez em maior número.

Concentrando-se por fim diante da jaula, os espectadores puderam ver o felino surgir. Este, ao deparar-se com a multidão, lançou um sonoro rugido, levando a que os presentes se colocassem imediatamente em fuga pelo jardim. Ao regressarem após o susto, assegurando-se de que o animal ainda se mantinha atrás das grades, muitos dos espectadores atiraram-lhe pequenas pedras e acenaram as bengalas, procurando agitar o animal. Tratou-se do primeiro de vários e sistemáticos incidentes, obrigando ao aumento da distância de segurança em relação à jaula.

Mesmo com o destacamento de polícias, os comportamentos impróprios continuaram, por exemplo com alguns visitantes a tentar tocar no leão com paus, enquanto outros lhe assobiavam ou berravam. No dia 12 de Maio, relatava o *Diário de Notícias* que “continua a afluência de povo de todas as classes ao Jardim da Estrela a ver e admirar o formoso leão. Aglomera-se tal quantidade de pessoas junto à grade, que só com dificuldade se pode ver o bicho”¹⁰.

Só na tarde do dia 17 de Maio de 1869, estimava-se que no Jardim da Estrela estivessem entre nove a dez mil pessoas, generalizando-se as discussões entre os visitantes, com os detrás a protestar por os da frente não arredarem de junto do leão. Quando este, já em *stress*, arremetia contra as grades, os visitantes mais próximos fugiam do local, atropelando os que esperavam na retaguarda. Em consequência deste caos, era cada vez mais visível a degradação do próprio Jardim, com muitas

plantas a ficarem destruídas à passagem das multidões. Numa ocasião, devido às fortes chuvas, foi mesmo arrombado e invadido o pavilhão onde estava guardada a antiga “gaiola” de transporte. Ao mesmo tempo, iam surgindo diversos boatos, como o de alguém ter feito entrar um gato vivo na jaula, tendo o leão imediatamente devorado o “presente que lhe fizeram”, embora se viesse a demonstrar a falsidade da notícia.

Ocasionalmente, os relatos eram positivos: “Hoje houve grande alegrão, quando o bicho lançou as *mãozinhas* ao segundo travessão da grade, e sobre as patas traseiras esteve por algum tempo contemplando a multidão”¹¹.

Lentamente, a presença do leão começou a entrar na rotina, diminuindo os tumultos e as provocações, embora continuasse a grande afluência de público.

No entanto, com o decorrer dos meses, o animal começaria a ter problemas nas patas devido à falta de exercício. Prolongando-se a situação, e posto que o leão apresentava visíveis e crescentes dificuldades de locomoção, foi decidida a realização de uma intervenção cirúrgica, possivelmente uma das primeiras que se realizaram em Portugal a esse tipo de animais.

Sendo a intervenção programada para Março de 1872, o *Jornal da Noite* destacaria o caso, ainda que em tom irónico e de desafio à concorrência jornalística:

“Sofreu hoje dolorosa operação um conhecido nosso. Tinha as unhas encravadas na carne por tal modo, que já o impossibilitavam de andar. Se fosse militar não marchava. Se fosse empregado publico, não ia á repartição. Se fosse vendedor de jornais, não poderia ter vendido ao imperador do Brasil aquele exemplar do Diário de Noticias que sua majestade imperial, segundo nos informa a mesma esclarecida folha, ia lendo de manhã, quando se dirigiu para S. Roque visitar a capela de S. João Baptista. Mas não era nenhuma d'essas coisas o operado de hoje. Era o leão do sr. Paiva Raposo que está no jardim da Estrela. Um veterinário auxiliado pelo enfermeiro do Instituto fez a operação, estando presente a esposa do sr. Paiva Raposo. O formoso doente houve-se com a prudência que o caracteriza. Não concluiremos esta notícia sem desejar, como é de rigor n'estas folhas de dez réis, as mais rápidas melhoras ao ilustre enfermo que, por excepção, não chamaremos nosso esclarecido amigo e dedicado colaborador, como também é costume”¹².

Volvidos poucos dias, o mesmo periódico noticiaria com maior seriedade a intervenção:

“Acerca da amputação das garras do leão da Estrela, escreve-nos o sr. João Pedro Correia, veterinário lavrador, não para rectificar o que dissemos, mas para nos

informar com maior amplidão o que muito agradecemos. Diz que ao leão cresceram as garras por falta de exercício e se cravaram nos tecidos plantares obrigando-o a mancar. A Sr.^a Paiva Raposo pediu ao sr. Sousa, lente do instituto agrícola para lhe mandar quem cortasse as unhas ao bicho, e foram incumbidos d'este serviço os srs. António Joaquim, enfermeiro do hospital veterinário, e o sr. José Augusto Ramos, conservador do museu anatómico do instituto. Foi difícil realizar a operação. Por muitas vezes se tentou sem resultado até que puderam segurar-lhe as patas e com uma pinça de recessão de ossos fazer a amputação das dez garras das patas anteriores. Diz-nos o sr. Corrêa que foi trabalho de extraordinário risco e que exigiu muita coragem. Fácil é de imaginar que assim fosse¹³.

Conservando a sua popularidade, o “Leão da Estrela” continuaria a atrair a atenção dos lisboetas. Em 1873, o *Diário Ilustrado* elogiava “o menino bonito da cidade, o bicho que teve artes de fazer esquecer o histórico lagarto da Penha”, num artigo onde o já célebre felino servia de mote para diversas críticas políticas e sociais. Depois de muitas observações sarcásticas, o articulista terminava: “Desculpa, rei das florestas, estas divagações feitas por tua causa e em teu nome. De ti, ilustre captivo, apenas pretendemos que se algum dia romperes os grilhões do cativeiro nos poupes às fúrias da tua por tanto tempo ociosa dentuça, fazendo igual requerimento aos democratas que nos ajudaram a encher papel a propósito de um Leão encarcerado¹⁴”.

Entretanto, e uma vez que as visitas se faziam agora de modo ordeiro, ponderava o Município alargar o âmbito expositivo e instalar novas jaulas no Jardim da Estrela, mesmo porque Francisco van Zeller se disponibilizava para oferecer uma outra espécie de felino, aquele que poderia ter ficado na História como o “Leopardo da Estrela¹⁵”. Estudava-se ainda a possibilidade de se mandar vir do Brasil uma colecção de aves exóticas, pelo que, na prática, se considerava que aquele Jardim poderia constituir-se num Zoológico, algo que ainda não existia em Portugal ou mesmo em Espanha.

Cada vez mais a zoologia interessava aos lisboetas. Em 1875 era fundada a Sociedade Protectora dos Animais, ao mesmo tempo que se difundiam em Portugal as teorias de Charles Darwin e se reclamava a construção em Lisboa de um verdadeiro Jardim Zoológico, à semelhança do verificado noutras capitais europeias.

Se, até então, os episódios dramáticos relacionados com os felinos atraíam a atenção do público, este começa gradualmente a interessar-se também por outros animais exóticos, como por exemplo as girafas, os gorilas ou os elefantes, como o

famoso Jumbo, que nesta altura fora transferido de Londres para Nova Iorque sob uma grande atenção mediática.

A vinda para Portugal do médico oftalmologista holandês van der Laan seria decisiva para a germinação do projecto relativo a um Zoo em Lisboa. O holandês, apaixonado pela ornitologia, decidira investir a título particular numa grande colecção de aves, efectuando mesmo trocas de animais com grandes centros europeus da especialidade. Após esta primeira experiência, van der Laan, juntamente com outros médicos, como Sousa Martins e Carlos May Figueira, promoveu a criação de um verdadeiro Jardim Zoológico, que seria primeiramente instalado no Parque de Santa Gertrudes, em S. Sebastião da Pedreira, inaugurado em 1884.

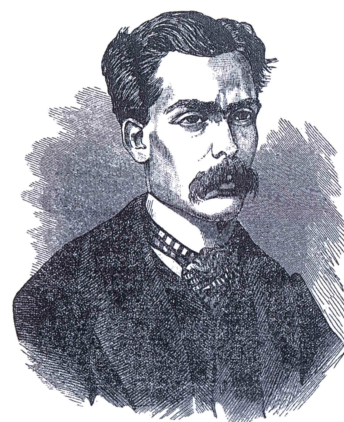
Deste modo, e apesar dos projectos que tinham sido equacionados para o Jardim da Estrela, o parque zoológico seria construído noutra localidade da cidade. Entretanto, o “Leão da Estrela” manteve-se como um pólo de atracção, lembrando Rocha Martins a imagem do velho felino: “Metido na sua jaula, o animal, saudosos das plagas, contemplava os visitantes, os quais o admiravam, durante longo tempo, e, de quando em quando, soltava um rugido para lhe lembrar a sua realeza. As crianças escondiam-se por detrás das *tournures* e das *polonaises* maternas, as senhoras estremeciam, os porta-machados encarrancavam e logo ali havia quem dissesse já ter visto, á solta alguns bichos maiores nos sertões africanos. [...] Após o sol posto, os únicos fôlegos do recinto eram os da fera neurastenizada pelas grades e o do guarda, melancólico, á espera da madrugada ou que o leão morresse, o que sucedeu mais tarde, com grande desgosto da garotada”¹⁶.

Finalmente, a última memória física do “Leão da Estrela” desapareceria já em finais dos anos 20 do século XX, com o desmantelamento da há muito deserta jaula, em frente da qual as multidões demonstraram um entusiasmo selvagem.

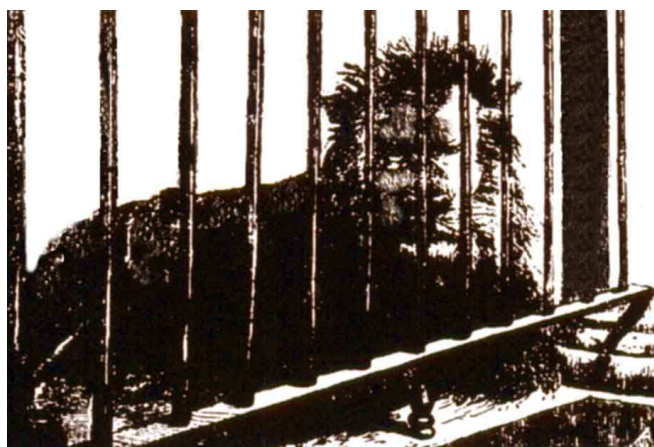
ICONOGRAFIA



Aspecto do Jardim da Estrela, anos antes da chegada do Leão.



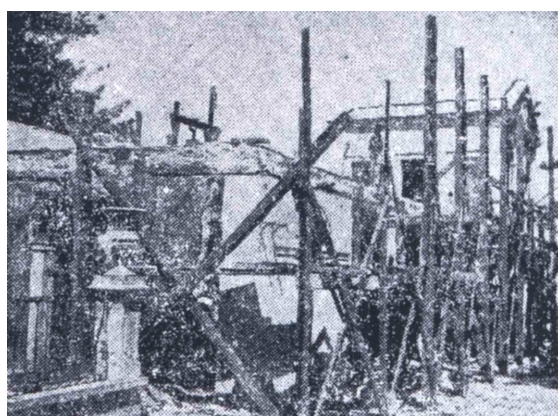
Paiva Raposo.



O "Leão da Estrela", numa gravura da época (D.lustr., 1873)



O leão segundo Rafael Bordalo Pinheiro.



Jardim da Estrela. Demolição da antiga jaula, no século XX.

Notas

¹ CÂNCIO, Francisco: *Lisboa no tempo do Passeio Público*, vol.II, Lisboa, 1963, p.335.

² *Jornal do Comércio*, 4 de Maio de 1872, p.2.

³ *Jornal do Comércio*, 4 de Fevereiro de 1872, p.2

⁴ CÂNCIO, Francisco: “A devoção alfacinha – Nossa Senhora da Penha de França” in – *Arquivo Alfacinha*, vol.II, cad.I, pp.8-9.

⁵ Sobre Paiva Raposo, veja-se, *Diário Ilustrado*, 17 de Março de 1880, p.1.

⁶ *Jornal do Comércio*, 8 de Maio de 1869, p.2.

⁷ *Jornal do Comércio*, 19 de Fevereiro de 1869, p.2. Do mesmo título, veja-se igualmente a edição de 11 de Fevereiro de 1869, p.2.

⁸ Sobre a polémica relativa à instalação do felino, vejam-se as edições do *Jornal do Comércio* de 23 de Abril (p.1), 27 de Abril (p.2), 2 de Maio (p.1) e 4 de Maio (p.2) de 1869. Por curiosidade, note-se que esta não foi a única controvérsia na zona, uma vez que na mesma altura caíra um dos sinos da Basílica, havendo outros em risco, o que foi denunciado na imprensa de então.

⁹ *Jornal do Comércio*, 5 de Maio de 1869, p.2.

¹⁰ *Diário de Notícias*, 12 de Maio de 1869, p.1.

¹¹ Sobre os episódios burlescos que envolveram o leão nos primeiros dias na Estrela, vejam-se as edições do *Jornal do Comércio* de 6 de Maio (p.2), 8 de Maio (p.2), 13 de Maio (p.2), 14 de Maio (p.2) e 18 de Maio (p.2) de 1869.

¹² *Jornal da Noite*, edição de 12/13 de Março de 1872, p.3.

¹³ *Jornal da Noite*, edição de 15/16 de Março de 1872, p.2.

¹⁴ *Diário Ilustrado*, 23 de Novembro de 1873, p.1.

¹⁵ *Jornal do Comércio*, 6 de Janeiro de 1872, p.1.

¹⁶ *Diário de Notícias*, 20 de Setembro de 1940, p.1.

As origens e a fundação do Jardim Zoológico de Lisboa

Paulo Martins Oliveira

Pretende-se nestas páginas contribuir para um melhor panorama sobre o contexto histórico que presidiu à fundação do Jardim Zoológico de Lisboa em 1884 – o primeiro do género na Península Ibérica –, observando-se sinteticamente algumas das principais linhas orientadoras que motivaram a iniciativa, tanto no domínio científico como no social e cultural.

Através de um percurso pelas fontes procurar-se-á explicar os objectivos inerentes à criação do Jardim Zoológico de Lisboa, assim como traçar uma perspectiva diagonal sobre o modo como, em períodos anteriores, os animais exóticos foram sendo vistos em Portugal, país que, na periferia atlântica da Europa, cedo optou por fazer riqueza e espalhar a sua fé cristã noutras latitudes.

Até ao período áureo das Descobertas nos séculos XV e XVI, o interesse pelos animais não diferia substancialmente daquele que se verificava noutras cortes europeias da Idade Média. Por exemplo, a falcoaria era também em Portugal uma forma de se associar a “nobreza” do porte de algumas espécies à prática da caça, distinguindo uma actividade reservada à aristocracia. Falcões, gaviões e açores eram protegidos e salvaguardados para uso exclusivo das elites nobres, como o demonstra documentação ordenada por D. Dinis¹.

Terá sido este mesmo rei – que um dia, surpreendido por um urso, o terá vencido em luta –, a mandar instalar no seu Paço de Frielas um pequeno zoológico, onde ficaram em exibição um urso e um lobo².

Contudo, foi de facto com o início dos Descobrimentos no século XV que o interesse pelos animais conheceu um desenvolvimento sem precedentes. Tratavam-se de símbolos de poder e provas da expansão por novos mundos, demonstrações vivas de exotismo que eram confiadas à nobreza para espanto e assombro de todos.

João de Barros registou na obra *Ásia* o gradual avanço dos Portugueses para Oriente, em busca de um caminho marítimo que os fizesse alcançar as especiarias da Índia. Os primeiros passos nessa epopeia foram dados na exploração da costa ocidental africana, descrevendo o autor alguns episódios que julgamos sugestivos no

contexto em questão. Assim, por exemplo, sobre uma expedição capitaneada por Diogo Gil refere-se como “de subito sóbreueo tamanho vento trauessam na cósta, q se fez a véla, ficando joã Fernãdez em térra, e trouxerã hũ Liam ao jnfante [dõ Anrique], o qual elle mandou a hũ fidálgo jngres grãde seu seruidor”³.

Episódio peculiar, também descrito na *Ásia*, é o de “Balárte” (ou “Valarte” no *Códice* de Valentim Fernandes), um dinamarquês “muy curióso de cousas nouas”, que obteve autorização para acompanhar uma embaixada portuguesa ao “rey do cábo Verde”. Tendo-se estabelecido comércio na costa da Guiné, “entre as cousas que se ouuéram dos negros fóram hũs dentes de elefante, que aluoraçáram tanto a Balárte, que tratou com os negros se poderia vér hũ elefante viuo: y quando nam, que lhe trouxessem a pélle ou ossáda dalgũ, prometendo porisso grande prémio. Os negros como lhe prometeram preço: disséram que lógo lhe trariam hũ elefante a lugar onde o visse, y tornádos dhy a tres dias, vieram chamar Balárte, dizendo trazerem o q lhe tinham prometido”. Contudo, depois de um acidente com o batel que o levara da nau para a costa, o dinamarquês acabaria em peleja com os locais... e assim “este Balárte nascido em Dinamárca, veo buscar per própria vontáde sua sepultura em Guiné, terra a ela tão contraria em todallas cousas”⁴.

Contudo, os portugueses acabariam por explorar essa mesma região, vindo João de Barros, capítulos depois, a descrever como se encontrou de facto um mundo absolutamente desconhecido para os europeus: “Animáes terrestres q bébẽ as suas ágoas, é cousa sem numero a multidad e variedáde dellas, porque assy andam os elephantes em manádas como cá vemos os gádos. Gazellas, porcos, onças e todo genero de veaçam sem nome entre nos: aquy se mostrou a natureza fecunda e prodiga em a multidad e variaçam della”⁵.

Também Valentim Fernandes dedicaria especial atenção à descoberta da fauna africana. No seu *Códice*, ao referir as primeiras expedições na “Serra Lyoa”, descreve os povos e seus costumes, assim como os animais da região, incluindo elefantes, zebras, búfalos, gazelas, papagaios e morcegos, por exemplo. Alguns casos eram particularmente intrigantes, como o que parece ser um chimpanzé: “Há aqui hũa animalia que parece em todo homem e he preta de corpo e cabello E o rosto tem aluo E anda em quatro pees e em dous [e] he cousa mais falsa do mundo e aguda”. Ainda refere como “Gatos de rabos longos pretos e pardos e ruyosos há nesta terra muitos”; “Cobras se acham de 22 e de 25 pees em longo e em gordura de hũum palmo e meo”; assim como regista a frequência dos crocodilos – “Lagartos há nestes ryos muytos e em toda a Guynee de 25 e 30 pees em longo”⁶.

Com o decorrer das expedições a África, cada vez mais frequentes e prolongadas, vários exemplares foram capturados e enviados para a Europa. Jerónimo Münzer, um médico austríaco formado em Itália e a exercer em Nuremberga, retrata esse aspecto no decurso da viagem que empreendeu pela Península Ibérica em finais do século XV, tendo Valentim Fernandes como intérprete.

No relato de Münzer – séculos depois traduzido para castelhano com o título *Viaje por España y Portugal: 1494-1495* –, apontou-se para o exotismo de alguns animais que o médico encontrou nos dois países. Logo em Barcelona despertou-lhe a atenção “una especie de gacela, que es un animal que tiene almizcle [almíscar]. Es mayor que el zorro; la cabeza, boca y oreja, semejantes a las del armiño; el color, negruzco, salpicado de manchas blanquecinas y grises; cola y patas de perro; animal colérico”. Das diversas impressões que colhera na mesma cidade, Münzer registava ainda com curiosidade um grande papagaio e tordos de cor azul celeste⁷.

Já no sul da Península, em Almeria, anotava sobre “un avestruz descomunal, recubierto de plumas muy negras”, e ainda nessa mesma região, no castelo de Fiñana, observava igualmente “un hermoso avestruz, com abundante plumaje de color grisáceo, y un oseño blancuzco [uma cria de urso de cor alva]”⁸.

Entrando em Portugal pelo Alentejo, visita Évora, onde na altura se encontrava D. João II. “Allí, fuera de la muralla, vimos en la iglesia de San Blas [S. Brás] parte de la piel de una serpiente traída de Guinea de Etiopía, que era de treinta palmos de longitud y del grosor de un hombre, y que fué matada con flechas de fuego. [...] Medía aquella piel veintidós palmos, y aseguraron que devoraba a dos hombres sujétandolos con las espirales de su cola, y que luchaba com los elefantes. [...] Vimos también un camello joven y hermoso en el patio del rey, que hizo traer de África, donde abundam”⁹.

De Évora, Münzer parte para Lisboa, onde, ao chegar, descreve impressionado: “Es un monte altísimo, en cuya cumbre hay dos alcázares reales, y debajo de ellos todo el monte habitado, lleno de casas, monasterios y otras iglesias. [...] Es mayor que Nüremberg y mucho más populosa”¹⁰.

No mosteiro dos Frades Menores refere ter encontrado um enorme crocodilo pendurado no coro da igreja, devendo tratar-se ou de um exemplar empalhado ou de uma pele oferecida em sinal de agradecimento, pois noutra parte do seu livro, relativa ao templo espanhol de Guadalupe, diz aí ter-se deparado com uma pele de um grande crocodilo oferendada por portugueses que se viram em aflição em África, os quais,

“encomendándose a la bienaventurada Virgen, se vieron libres de este peligro en la Guinea”¹¹.

Ainda em Lisboa, aponta um outro crocodilo, desta feita parece que vivo, assim como “dos bravísimos leones, tan bellos como nunca vi otros”, instalados no castelo. Noutro local da cidade, mais um animal que lhe era bizarro – um pelicano: “tiene una gran bolsa delante del orificio del estómago; es menor que el cisne y mayor que el ganso, y todas sus plumas son cenicientas. Abunda em Guinea”¹². Note-se por curiosidade que o pelicano, por ser particularmente zeloso pelos seus, era um dos símbolos do reinado de D. João II.

Após subir em direcção à Galiza, Münzer ainda viria a encontrar no norte de Espanha, no castelo de Benavente, aquele que seria na Península um dos mais importantes antecedentes dos actuais jardins zoológicos. “Tiene nueve leones, y otros dos y un lobo, que, sin hacerse daño alguno, comían tranquilamente juntos. Vimos entrar hasta ellos a un negro que los acariciaba con las manos, y a quien ellos le hacían muestras de complacencia. He aquí lo que logra el trato íntimo, que hace a las ferocísimas fieras mostrarse cariñosas con sus guardianes. Aseguró el capitán que se necesitaban mil quinientos ducados anuales para la manutención de aquellos animales. Tuvo también, pocos años antes, un elefante, que murió en un invierno, por no poder suportar el frío”¹³.

Se era sobretudo de África que eram procedentes os animais cuja extravagância fascinava os europeus, a partir do ano de 1500 também as aves do Brasil despertaram a atenção dos navegantes do Velho Mundo. Logo nos primeiros dias após a chegada da armada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, os portugueses mostraram-se interessados pela fauna local, procurando junto dos índios perceber que animais poderiam ali existir.

Pêro Vaz de Caminha, na sua *Carta* a D. Manuel I, com a qual anunciava ao rei a descoberta da nova terra, relata como os marinheiros recorreram aos animais que traziam de Lisboa para estabelecer comunicação com os indígenas: “mostraran lhes huum papagayo pardo que aquy o capitam traz. Tomaram no logo na mão E acenaram pera a terra como os que avia hy. mostraran lhes huum carneiro. nom fezeram dele mençam. mostraran lhes huã galinha. casy aviam medo dela E nom lhe queriam poer a mão E depois a tomaram coma espamtados”¹⁴. Noutra ocasião, escreve como alguns portugueses que foram à praia “trouueram [à nau] papagayos verdes E outras aues pretas casy como pegas se nom quanto tijnham o bico bramco E os Rabos curtos”¹⁵.

Mas se o Brasil era uma das jóias de D. Manuel, o ponto alto do seu reinado residia contudo na descoberta do caminho marítimo para a Índia e no estabelecimento de feitorias comerciais em diversos pontos do mundo. De nação periférica na Europa, Portugal passava a constituir um império ultramarino, fazendo o monarca questão em demonstrar o brilho do seu poder também através dos animais que os capitães traziam para Lisboa, por vezes ofertas de reis orientais desejosos de manter boas relações com o soberano português. Um desses casos foi um elefante presenteado pelo rei de Ormuz, que D. Manuel, por seu turno, decidiu ofertar ao papa como símbolo da capacidade de Portugal em fazer expandir a fé católica na Ásia.

Na luxuosa embaixada que em 1514 foi enviada ao papa Leão X, seguiram ainda um cavalo persa e uma onça, a qual despertou particularmente a atenção de Alberto Carpi, embaixador em Roma do imperador Maximiliano I. A este, Carpi descreveu a onça como “ũa besta semelhante a um Lião pardo, mas de corpo mui engraçado, e de muitas e varias cores”¹⁶.

No entanto, foi de facto o elefante quem despertou a maior curiosidade, como descreve, numa carta a D. Manuel, Nicolau de Faria, a quem coube levar os animais, primeiro por barco até Itália, e depois por terra até Roma. “Senhor. Partidos que fomos de portugall viemos teer a Alicante em oito dias, donde três dias que esteuemos foi tanta gente sobre nós que hera cousa marauilhosa de ver”. Em nova escala, “vieram todos os fidalguos de malhorca e asi as molheres que nom ficou gente na cidade”. Chegado a Itália, o desembarque dos animais revelou-se um problema, tal a multidão de curiosos que se concentrou: “Junto com a terra pera tirar ho alifante nom auia remédio poder sair com a fúria grande da gente, que estauam os campos e a praia coalhados”. Ao entrar na cidade de Corneto, Nicolau de Faria procurou resguardar o elefante numa estalagem, com resultados desastrosos, pois a hospedaria “foi loguo toda destelhada e destruida que nunca tal confusam vi, de maneira que nam soube que fazer senam leualo ao meio da praça, e ainda asi nam auia remédio de viuer com a fúria da gente: e dali me parto bem acompanhado, sem medo de errar ho caminho ou de ser salteado”. As peripécias deste pequeno zoológico ambulante continuariam perante o desenfreado entusiasmo demonstrado pelos italianos¹⁷.

Para além de Jerónimo Osório¹⁸, também Damião de Góis se reportou ao assunto referindo como, após o desembarque, foi Nicolau de Faria “sempre acõpanhado de tâta gente de pé, & de cauallo q vinha ver ho Elephãte, q nam podia passar pelas estradas, nẽ ãntar nos lugares senam cõ muito trabalho”¹⁹.

Já na cerimónia oficial, depois de ter borrifado de água “muitos Cardeaes &

outras pessoas de qualidade” para divertimento geral, o elefante, que era guiado por um indiano, reverenciou o Papa, “& passou adiante, sem ho Papa nunca tirar hos olhos dele atte desaparecer”²⁰.

Noutra carta a D. Manuel, desta feita enviada por João de Faria, descreve-se como os cardeais, “que de nom caberem nas Janelas do papa estauam sobre hum torriam”, ao mesmo tempo que das vinhas próximas afluíam embaixadores de todos os países representados em Roma. Se oficialmente a comitiva portuguesa vinha prestar obediência ao Sumo Pontífice, foi o prestígio de D. Manuel que ficou dignificado, como lhe relatou João de Faria no mesmo documento: “e certo foy grande consideraçam de vosa alteza mandalo [o elefante] a Roma, porque triunfou da Índia aquelle dia em Roma, e nom era obediência, mas triunfo de vosa alteza que encontrou em Roma, em que lhe fez veer per seus olhos os espólios da Índia, cousa tam Insólita e lcongitada”. De facto, foi o elefante quem chamou todas as atenções ao fazer “tantos jogos e tomar agoa, que ali estaua prestes e borrifar todos e fazer Reuerencias e dar berros, que estorgio e espantou o papa e cardeaes, e o papa mais Risonho que um minino”²¹.

Com as conquistas de diversos territórios no Oriente, os elefantes transformaram-se em símbolos de triunfo, uma vez que eram conotados com o poder de várias das realezas que os portugueses derrubaram para o melhor controlo das rotas comerciais. Por exemplo, na *Ásia* descreve-se como, na sequência da tomada de Malaca, foram capturados “sete elefâtes do seruiço do príncipe todos selládos”²².

Em Lisboa exibiam-se os animais trazidos de diversas partes do Império, organizando D. Manuel exuberantes cortejos pelas ruas da cidade. Em 1515 verifica-se um acontecimento especial – chegava um rinoceronte (ou *Ganda*, como lhe chamavam os indianos), oferta do rei de Cambaia. Havia mais de mil anos que a Europa não via um animal desta espécie, em relação à qual se dizia que mesmo os elefantes tinham medo. O rei não resiste a colocar frente a frente o *Ganda* e um elefante, o qual, fugindo, pareceu então dar razão à temível fama que Plínio atribuía aos rinocerontes²³.

Não resistindo também a reforçar o seu prestígio na cúria romana, D. Manuel oferece o animal ao papa. O rei de França, Francisco I, ainda teria a oportunidade de ver o rinoceronte numa escala em Marselha, embora um naufrágio já perto de Génova acabasse com a vida do *Ganda*. A notícia foi recebida em Lisboa com grande desilusão, “mas pois a fortuna asy quys”, escrevia conformado D. Manuel ao seu embaixador em Roma, D. Miguel da Silva²⁴.

Apesar disso, sobreviveria daquele rinoceronte uma imagem feita por Albrecht

Dürer, um dos maiores artistas do Renascimento. Efectivamente, ainda com o animal em Lisboa, Valentim Fernandes, que fora o intérprete de Münzer e autor do já citado *Código* sobre os Descobrimentos, enviara uma carta a um familiar, comerciante em Nuremberga, explicando as características do *rhinocerus*, provavelmente fazendo acompanhar a sua epístola de um desenho. Naquela cidade alemã, a descrição seria mostrada a Dürer, o qual, entusiasmado, fez a partir dela uma gravura do *Ganda*, que ficaria como um dos trabalhos mais conhecidos do artista, símbolo do espírito curioso dos renascentistas²⁵.

De salientar igualmente que na Torre de Belém, começada a edificar precisamente nesta altura, existe uma representação de uma cabeça de rinoceronte, pormenor de grande invulgaridade que provavelmente se deverá à sensação causada pelo animal aquando da sua presença em Lisboa.

Por seu turno, em relação ao elefante que em 1514 encantara o papa Leão X, existe dele uma imagem que figura atrás da famosa efígie de Tristão da Cunha, em gravura publicada por Paolo Giovio ainda no século XVI.

Entretanto, à medida que as costas africana e brasileira iam sendo cada vez melhor conhecidas e que o comércio no Oriente continuava a florescer, Lisboa reflectia um peculiar exotismo no contexto das cidades europeias, com um sabor oriental que era bem vivo quando os visitantes que chegavam à bacia do Tejo podiam ver elefantes a trabalhar no porto da capital portuguesa²⁶.

Este ambiente extravagante foi-se mantendo ao longo dos séculos XVI e XVII, conservando a cidade a sua vocação comercial e ultramarina mesmo quando o país perdeu temporariamente a sua independência política. Se, numa metáfora célebre, a Península Ibérica era a cabeça da Europa, apesar da coroa estar em Madrid entendia-se que os olhos eram Lisboa mirando o mundo.

Em 1594, por ocasião das “joyeuses entrées” do arquiduque Ernesto de Habsburgo, em Antuérpia (então também parte do império espanhol), a presença portuguesa distinguiu-se nas festividades com um arco triunfal montado para a ocasião, num dos lados do qual, segundo refere Krista de Jonge, “apareciam quatro figuras alegóricas criadas por Maarten de Vos, que representavam – *pars pro toto* – os quatro continentes: a Mauritânia montada num leão, a Etiópia montada num elefante, o Brasil montado num tatu gigante e, finalmente, a Índia montada num rinoceronte”²⁷.

Até mesmo nesta fase de dominação filipina, o empório comercial de Lisboa continuou a expandir-se, sendo o Japão um dos mais significativos destinos. Seriam aí os portugueses retratados pelos nipónicos em biombos namban, nos quais se constata

que os visitantes europeus não deixavam de trazer animais exóticos nas suas naus. Em dois desses biombos, existentes no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, verifica-se esse facto: um, atribuído a Kano Domi, retrata um cortejo português pelas ruas de Nagasaki, do qual fazem parte cavalos persas e uma jaula com felinos; no outro biombo, de Kano Naizen, faz-se a representação de uma viagem de Goa também para Nagasaki onde, na cena do desembarque, se podem constatar uma gaiola com uma catatua, uma jaula com um felino e ainda um camelo, animal que até então era completamente desconhecido por aquelas paragens²⁸.

Com a recuperação da independência portuguesa, o esplendor régio regressaria lentamente a Lisboa. Socorrendo-nos neste ponto dos *Apontamentos* de Ignacio de Vilhena Barbosa, verificamos que na segunda metade do século XVII e em inícios do XVIII o interesse pelos animais recrudescer na capital. A D. João IV foi oferecido um leão que, já no reinado do tristemente famoso Afonso VI, acabou por morrer intoxicado quando se lançou fogo no abrigo do felino, a fim de que este saísse para enfrentar um touro²⁹.

No reinado de D. João V, de melhor memória, vieram do Brasil não só os recursos auríferos que fizeram a glória do monarca como também grandes colecções ornitológicas para deleite da aristocracia. Durante o mesmo governo, com a compra do Palácio de Belém, ao qual se anexaria a vizinha Quinta do Meio, foram aí instalados alguns animais, mantendo-se outros no velho Paço da Ribeira. Destruído este pelo terramoto de 1755 mas poupado o de Belém, seria aqui que Machado de Castro encontrou o modelo para um dos elementos que figuraria na base da estátua equestre de D. José I – inaugurada em 1775 –, recordando o próprio artista: “Quando Suas Magestades forão ver a Estatua, ainda os mármores dos Grupos lateraes não estavam de todo completos; e como em hum destes há um Elefante, poucos dias depois fui á Quinta do Meio, com um modelo de barro, tendo configurado nelle o dito bruto; e com o desígnio de lhe dar alguns toques pelo natural, á vista de hum Elefante vivo, que naquela Quinta se achava. Ao retirar-me com o dito modelo já retocado segundo a Natureza, succedeo casoalmente andar ElRei divertindo-se de passeio, na mesma Quinta: vendo-me pois, e sabendo que intento alli me conduzira, quis ver o referido modelo, que parecendo-lhe muito semelhante ao vivo, que estava próximo, lhe deo muitos louvores”³⁰.

Quanto aos leões, ficavam no complexo do próprio Palácio de Belém, no chamado “Pátio dos Bichos”. No início do século XIX, com a fuga da família real para o Brasil aquando das invasões napoleónicas, o acesso a esse espaço ficou facilitado.

Ainda em 1817 a corte mantinha-se no outro lado do Atlântico, apesar de já debelada a ameaça francesa, descrevendo uma publicação da altura o interesse do desocupado edifício: “No Pátio deste Palácio ainda se conservão algumas Feras de Africa, e por este motivo he vulgarmente chamado o Pátio dos Bichos. Huma porta neste Pátio serve de entrada á Quinta Régia, hoje franca a qualquer pessoa decente, que o solicite. Por huma bella escada de pedra se sobe ao terrasso do jardim, ornado com uma bella, e espaçosa bacia, e vistoso repucho d’agua, com uma varanda de cantaria sobre o Pátio dos Bichos, e na frente desta hum magnífico Viveiro de vários passaros raros, e do paiz, decorado de pilastras, nichos, estatuas, vasos de mármore, etc., devidido em três corpos em correspondência hum dos outros formando hum bello passeio no centro, tendo o corpo do meio huma cascata com a figura de Hércules, esmagando a Hydra de Lerna³¹.

Durante o século XIX, o interesse pelos animais manteve-se, embora enquadrado por uma mentalidade romântica que se mostrava particularmente interessada pelo bizarro e pela extravagância. Era o período dos circos e dos espectáculos de rua, descrevendo Francisco Cândio, não sem alguma comicidade, as pitorescas atracções que se organizavam na capital portuguesa em meados de Oitocentos, entre as quais se encontravam exhibições de “cães e macacos eruditos”, de “cães e macacos sábios e industriosos” e de “ratos sábios indianos”. Num mini-circo, a funcionar num andar, foi mesmo anunciado um peculiar espectáculo de “pulgas industriosas que trabalhavam com minúsculas peças de artilharia, cadeiras, moinhos e carruagens”³².

Recordando algumas destas atracções, Sousa Bastos acrescentaria por seu turno a exposição de uma foca na Calçada do Carmo, assim como as “feras” do Dr. Barnabó, em plena Rua da Palma³³.

Do estrangeiro vinham notícias cheias de sensação, como deu conta o *Jornal do Comércio* em 1872: “O leão, que há pouco matou o domador de feras Masarti em Bolton (Inglaterra) mostra-se agora em Preston. No dia 29 de janeiro o circo estava cheio de gente; o expositor dos animais chegou à gaiola dos leões, fez uma festa a um d’elles, e voltando-se para o publico disse: ‘este é o celebre leão que matou Masarti’. O leão, proferidas estas palavras, estendeu a pata, feriu o homem na cara e cravando-lhe as garras na golla da casaca puxou-o, e encostando-o á gaiola, tel-o-hia matado, se os espectadores não lhe acudissem, ajudando-o a desenvencilhar-se das garras da terrível fera”³⁴.

As notícias sobre os felinos interessavam então pelo lado dramático. Noutra

edição do mesmo jornal relatava-se uma hecatombe no sub-continente indiano: “Diz uma folha hespanhola que o numero de pessoas devoradas por animais ferozes nas Índias durante os annos de 1868, 1869 e 1870 foi de 38:218. Entre ellas 25:664 succumbiram por effeito de mordeduras de serpentes venenosas, e as restantes 12:554 serviram de alimento em sua maioria aos tigres. Estes terríveis animais teem chegado a devorar logares inteiros, depois de se haverem costumado a arrebatrar as victimas em pleno dia e nas ruas mais concorridas. Pontos aonde havia povos ricos e casas bem edificadas se acham hoje reduzidos a ruínas”³⁵.

Mesmo Hippolyte Taine, uma das referências do positivismo francês, para explicar como as diversas formas de arte de um determinado período expressavam um espírito estético comum, recorria a uma metáfora com um leão, referindo como as suas diferentes características físicas (músculos, dentes, garras, etc.) e “morais” (instinto sanguinário, necessidade de carne fresca, etc.) confirmavam a sua essência de terrível *carnissier*³⁶.

Ainda em 1884 escrevia-se na *Ilustração Universal* sobre um espectáculo de Mr. Seeth com os seus cinco leões, no Coliseu de Lisboa: “Havia uma espécie de atracção irresistível n'aquelle espectáculo, em que o joven e sympathico domador representava a intelligencia e o sangue frio triumphantes sobre a força bruta e inconsciente”³⁷.

Contudo, nesse ano de 1884 a mentalidade já tinha começado a mudar sobre o modo como se encaravam os animais, de que é o melhor exemplo a inauguração do Jardim Zoológico e Aclimação de Lisboa, em S. Sebastião da Pedreira.

Gradualmente a posse e a exibição de animais exóticos fora deixando de ser um privilégio da realeza ou uma atracção circense, compreendendo-se as potencialidades científicas, educativas e lúdicas que uma instituição bem organizada poderia trazer para o país. Factor decisivo para esse passo foi toda uma corrente que atravessou a Europa no último quartel do século XIX, inspirada pelas teorias de Charles Darwin. Entendidos individualmente, os animais passaram a ser vistos enquanto parte integrante de uma cadeia da vida em evolução, na qual o próprio Homem se integrava. Os estudos biológicos em geral e os zoológicos em particular conheceram um entusiasmo sem precedentes.

Em 1869 verificou-se em Lisboa uma iniciativa inédita quando o africanista Paiva Raposo doou à cidade um leão, que ficou à exibição no Jardim da Estrela, diligência que suscitou o maior interesse na população, como relata a imprensa da época. Após uma polémica quanto ao melhor local em que o animal deveria ficar à exibição, e

enquanto se efectuavam as últimas vistorias à jaula para onde seria transferido o felino, este foi provisoriamente alojado no Campo Pequeno. O futuro domicílio foi aprovado com grandes elogios e algum exagero: “O distinto engenheiro civil, sr. Joaquim Júlio Pereira de Carvalho, declarou quanto á jaula, que além de ser das mais bonitas que tem visto em paizes estrangeiros, lhe encontrava solidez não só para um leão, mas para doze que fossem”³⁸.

Em inícios de Maio de 1869 o leão foi transportado para a Estrela numa operação complicada, “a pau e corda, com seis homens por banda. O peso era muito e a carga nem sempre vinha direita, porque o bicho ora se deitava a um lado, ora a outro”. Ao fim de sete horas chegava-se ao destino. No dia seguinte, a 5 de Maio, os curiosos eram muitos, mas o leão tardou em sair, já com boatos a correr na cidade de que o animal teria fugido e entretanto já atacado dois transeuntes³⁹.

A 6 de Maio de 1869 o Jardim da Estrela foi o local mais concorrido de Lisboa. O *Jornal do Comércio* dava a notícia e protestava contra os maus hábitos de alguns visitantes, incapazes de prezar uma iniciativa que era a primeira deste género verdadeiramente dedicada ao público português em geral: “Quando o leão saiu do *dormitorio* para a *sala nobre*, vendo toda aquella gente, que fazia certa algazarra, correu para a grade, soltando um rugido. Os curiosos, no primeiro momento, fugiram, mas voltaram. Dos grupos de espectadores foram lançadas algumas pequenas pedras para dentro da jaula, e houve tambem quem acenasse com bengallas ao leão, a ver se conseguia dessassocegal-o. Ora, isto, sobre inconveniente, denota parvalhice. Por isso entendemos necessario evitar essas coisas, o que facilmente se conseguirá collocando alli, durante o tempo em que a novidade durar, uma sentinella, para cohibir os brincalhões tolos e de mau gosto”⁴⁰. Essa parecia ser, no entanto, uma medida que ainda pecaria por escassa, na medida em que dois dias volvidos era o *Diário de Notícias* quem informava: “Foi tanto o povo que acudiu a ver o leão, na Estrella, que ás 11 horas da manhã foi mister intervir a policia para suster a turba que buscava enfurecer o bicho”⁴¹.

O “Rei do Deserto”, ou “Leão da Estrela”, como ficou mais conhecido – cujo nome serviria mais tarde de inspiração para o título de um famoso filme português –, manteve-se como um dos pontos de interesse mais apelativos da capital. Segundo Francisco Câncio: “Levava lá pelo menos tanta gente como o célebre lagarto da Penha”⁴². Como anotou o mesmo autor noutro volume do seu *Arquivo Alfacinha*, esse “lagarto” era um caimão empalhado, muito provavelmente trazido do Brasil e oferecido à Igreja da Penha de França como agradecimento, possivelmente pelos mesmos

motivos com que dantes se ofereciam peles de crocodilos africanos às igrejas, como relatou Münzer. Depressa a imaginação popular viu no animal empalhado uma história milagrosa, segundo a qual um peregrino, que adormecera num monte em Portugal, fora acordado por N.^a Senhora quando estava prestes a ser atacado por aquele grande “lagarto”⁴³.

Com outro interesse e anunciando novos tempos, o leão da Estrela competia em popularidade com o “lagarto” da Penha, apesar das provocações de alguns visitantes e dos protestos da vizinhança perante os rugidos do felino.

Em 1872 uma cirurgia às garras do leão mereceu notícia, certamente um dos primeiros destaques na comunicação social respeitantes a intervenções veterinárias a este género de animais. Assim, publicava o *Jornal da Noite*, mais em tom de brincadeira e em jeito de desafio à concorrência jornalística: “Soffreu hoje dolorosa operação um conhecido nosso. Tinha as unhas encravadas na carne por tal modo, que já o impossibilitavam de andar. Se fosse militar não marchava. Se fosse empregado publico, não ia á repartição. Se fosse vendedor de jornaes, não poderia ter vendido ao imperador do Brasil aquelle exemplar do Diário de Noticias que sua magestade imperial, segundo nos informa a mesma esclarecida folha, ia lendo logo de manhã quando se dirigiu para S. Roque a visitar a capella de S. João Baptista. Mas não era nenhuma d’essas coisas o operado de hoje. Era o leão do sr. Paiva Raposo que está no jardim da Estrella. Um veterinário auxiliado pelo enfermeiro do Instituto fez a operação, estando presente a esposa do sr. Paiva Raposo. O formoso doente houve-se com a prudência que o caracteriza. Não concluiremos esta noticia sem desejar, como é de rigor n’estas folhas de dez réis, as mais rápidas melhoras ao illustre enfermo que, por excepção, não chamaremos nosso esclarecido amigo e dedicado collaborador, como também é costume”⁴⁴.

Contudo, passados poucos dias, o mesmo jornal voltaria às bancas com um relato mais sério do acontecimento: “Acerca da amputação das garras do leão da Estrella, escreve-nos o sr. João Pedro Correia, veterinário lavrador, não para rectificar o que dissemos, mas para nos informar com maior amplidão o que muito agradecemos. Diz que ao leão cresceram as garras por falta de exercício e se cravaram nos tecidos plantares obrigando-o a mancar. A Sr.^a Paiva Raposo pediu ao sr. Sousa, lente do instituto agrícola para lhe mandar quem cortasse as unhas ao bicho, e foram incumbidos d’este serviço os srs. António Joaquim, enfermeiro do hospital veterinário, e o sr. José Augusto Ramos conservador do museu anatómico do instituto. Foi difficil realisar a operação. Por muitas vezes se tentou sem resultado até

que puderam segurar-lhe as patas e com uma pinça de recessão de ossos fazer a amputação das dez garras das patas anteriores. Diz-nos o sr. Corrêa que foi trabalho de extraordinário risco e que exigiu muita coragem. Fácil é de imaginar que assim fosse”⁴⁵.

O interesse que despertava o felino levava mesmo a que a Câmara Municipal de Lisboa ponderasse acrescentar outras jaulas ao Jardim da Estrela, tomando como ponto de partida a disponibilidade de Francisco van Zeller em doar um leopardo⁴⁶. A possibilidade de se mandarem vir colecções de aves do Brasil foi também uma hipótese tida em conta, mas a iniciativa em se criar um verdadeiro parque zoológico ainda demoraria mais de dez anos a ser concretizada, ocorrendo noutro local e já num contexto diferente, tendo a Sociedade Protectora dos Animais desempenhado um papel importante em todo o processo.

Fundada em 1875, esta Sociedade confirmava o advento de uma nova atitude perante as diversas espécies, promovida publicamente através da edição regular d’*O Zoophilo*. Desde os primeiros números que Darwin é frequentemente citado, colocando-se em destaque, por exemplo, a maneira como os animais reagiam a determinadas situações de um modo muito similar ao dos humanos.

Para além dos artigos sobre a necessidade de se defenderem os direitos da fauna doméstica ou selvagem, *O Zoophilo* insistia igualmente na prioridade em se educarem correctamente as crianças para esta questão, imprimindo-se mesmo algumas gravuras ilustrando os comportamentos correctos a ter na convivência com os animais⁴⁷. Em França, mesmo as crianças mais pequenas eram incentivadas nas escolas primárias a formarem “sociedades infantis para a conservação dos ninhos e dos pássaros”, percebendo-se que a formação cívica e humanista podia ser potenciada por aspectos desta natureza⁴⁸.

Colhendo os bons exemplos que vinham de fora, a Sociedade Protectora dos Animais sublinhava igualmente o caso dos jardins zoológicos e dos grandes aquários, veículos promotores de um melhor conhecimento e interesse sobre as espécies animais, podendo ainda servir aquele tipo de instalações para se organizarem eventos como a “Exposição internacional de objectos destinados a melhorar a sorte dos animais domésticos”, que decorreu no Zoo de Leipzig em Janeiro de 1880.

Deste modo, acompanhando a actividade destes jardins, *O Zoophilo* noticiava por exemplo a transferência de Londres para Nova Iorque de um elefante famoso – o Jumbo –, que desembarcou nos Estados Unidos por entre uma multidão de curiosos⁴⁹. Também a fundação do Jardim Zoológico de Nápoles ou a procriação de cobras pitons

no de Londres eram factos que mereciam informação.

Também outras publicações começavam cada vez mais a noticiar sobre Zoos no estrangeiro, colocando em destaque o grande interesse deste tipo de instituições. A *Ilustração Universal* dava conta de como “a chegada do Boudha á capital do reino unido foi um acontecimento notável”. O Boudha era um elefante branco, ou seja, tinha manchas dessa cor, acreditando-se no Sião ser essa característica uma demonstração da existência do espírito de Buda no animal, pelo que este era efectivamente um exemplar especial que agora podia ser visto no Zoológico⁵⁰. Por seu turno, o *Jornal do Comércio* dava realce ao facto de em Paris terem instalado um gorila, o primeiro que existia em toda a Europa, não deixando de referir o interesse que o intelecto dos “macacos” começava a despertar na Europa darwiniana, ainda que neste caso de forma depreciativa: “Sob o ponto de vista intellectual póde dizer-se que o gorilla é o último dos macacos”⁵¹.

No entanto, não eram apenas os jardins zoológicos que se destacavam, começando também os parques botânicos a merecer cada vez mais atenção. Em 1881, *O Occidente* noticiava a inauguração do Jardim d'Aclimação do Rio de Janeiro, que “foi delineado e executado pelo sr. Glaziou, botânico e architecto habil, que soube tirar da uberrima flora brasileira todo o partido possível”⁵². Noutras edições da mesma revista colocavam-se em relevo, sob a epígrafe “Estabelecimentos Scientificos de Portugal”, os casos do Jardim Botânico da Escola Politécnica de Lisboa e do Jardim Botânico da Universidade de Coimbra.

Se no país já existiam instituições dedicadas à flora, no caso dos animais continuava a sentir-se a falta de um espaço que lhes desse exposição. N’*O Zoophilo* reclama-se o preenchimento dessa lacuna em Portugal, reforçando-se a utilidade deste tipo de empreendimentos: “Em quasi todas as principaes cidades do Norte da Europa há jardins zoológicos e em muitas aquariums. Estes jardins e aquariums são creados por sociedades, com o intuito de propagarem os conhecimentos scientificos e proporcionarem ás populações um divertimento util”⁵³.

Seria de facto um membro da Sociedade Protectora dos Animais, que inclusivamente passara pelos corpos directivos da instituição⁵⁴, a tomar a iniciativa: Pedro Adriano van der Laan.

Médico-oftalmologista de origem holandesa, van der Laan fora aconselhado pelo colega Nie-Mayer a procurar melhor clima para a sua saúde, decidindo-se então por Lisboa. A vinda do distinto médico logo mereceu a atenção da imprensa, que noticiou inclusivamente as suas provas de equivalência, a cujo júri pertencia Carlos May

Figueira – um dos espíritos mais curiosos do país de então –, assim como as suas primeiras intervenções cirúrgico-ofthalmológicas bem como agradecimentos públicos feitos por pacientes tratados pelo holandês⁵⁵.

Com a sua clínica no n.º 50 da Rua de Santa Isabel, van der Laan anunciava consultas gratuitas àqueles sem posses, à semelhança do seu colega e amigo Sousa Martins, que viria igualmente a desempenhar um papel importante na criação do Zoo. Para além da actividade médica – na qual se destacara também com a edição do *Periodico de Ophtalmologia Pratica* –, o holandês era igualmente um apaixonado pelas aves, mandando construir em 1878 um grande “aviário” em Santa Isabel, o qual seria descrito em 1882 pelo *Diário de Notícias* como um local em que o visitante dava por bem empregues duas ou três horas, “contemplando os movimentos, as formas e as côres de uma variedade preciosa de gallinhas, faisões, patos, perus, pombos, perdises, rolas, cegonhas, mochos, melros, pintasilgos, periquitos, catatuas, araras, pavões de variedades escolhidas e raras, oriundos de vários paizes do globo, expostos ao ar livre em vastos viveiros, á vontade, com os respectivos abrigos, e caleiras de água corrente”⁵⁶.

O aviário tinha ainda alguns macacos raros e dois crocodilos, fazendo o médico inclusivamente trocas de animais com o Zoo de Amesterdão. Deste modo, era natural que no mesmo artigo se afirmasse que van der Laan tinha já um “início de jardim zoológico”.

Correspondendo ao desafio que cada vez mais se fazia sentir, o médico holandês decide em 1882 angariar apoios para a constituição de um verdadeiro Jardim Zoológico em Lisboa que, a concretizar-se, seria o primeiro na Península Ibérica. Em Agosto, o *Diário de Notícias* dá conta dos primeiros rumores nesse sentido: “Consta que se está tratando seriamente, por iniciativa do dr. Van der Laan, amador entusiasta e proprietário do maior aviário em Portugal, auxiliado pelos distinctos professores drs. Bucage, Bento de Sousa, Sousa Martins e May Figueira, de fundar n’um dos logares mais apropriados da capital um estabelecimento tão agradável para Lisboa quanto util para todo o pais. [...] Este primeiro jardim zoológico de Portugal será o único na península e poderia ficar por nossa posição geographica, pelo nosso clima, pelas nossas relações coloniaes e internacionaes em pouco tempo a collecção de animaes e plantas acclimadas, a mais rica na Europa e um dos maiores ornamentos da capital”⁵⁷.

Em Novembro e Dezembro, o oftalmologista parte em viagens de estudo a vários Zoots europeus, nomeadamente em Inglaterra, França, Holanda e Alemanha, facto

relatado pelo *Diário de Notícias* e pelo *Zoophilo*. A revista da Sociedade Protectora dos Animais insistia: “O jardim zoológico constitue uma interessante distracção, serve para a propagação de um grande numero de conhecimentos e contribue para o desenvolvimento da sciencia”. Assim, face à iniciativa do seu “consocio”, o periódico lança ainda o apelo: “Quando hum homem, trabalha de coração, para fundar um estabelecimento de que póde vir ao paiz algum engrandecimento, é dever de todo o cidadão auxiliá-lo, cada um com os meios que puder dispor”⁵⁸.

Para além do apoio, entre outros, de Sousa Martins e de May Figueira, destacou-se ainda o interesse da família real, que cedo apadrinhou a ideia. Para além do valor científico e pedagógico do futuro parque, este tinha um interesse especial na medida em que se vinha substituir ao Passeio Público, o qual começaria a ser demolido volvidas breves semanas da inauguração do Zoo de Lisboa, para dar lugar à Avenida da Liberdade. Efectivamente, o Jardim Zoológico passaria a ser o novo ponto de encontro onde a cidade passeava o seu charme.

Com a nomeação de uma comissão organizadora, à qual deram o apoio os mais variados nomes da política, das artes, das letras e das ciências, prepararam-se os trabalhos de instalação do Jardim. Fernando Emygdio da Silva descreve num vasto trabalho a evolução da instituição a partir deste ponto⁵⁹, pelo que nos limitaremos a acrescentar algumas notas e a sintetizar as linhas de fundo que caracterizaram a história do Jardim Zoológico até 1905, ano em que passou a ocupar as suas actuais instalações.

Deste modo, após se ter ponderado a instalação do Zoo na Tapada da Ajuda, seria escolhido o parque de Santa Gertrudes, em S. Sebastião da Pedreira, aproveitando-se a generosidade dos proprietários Maria das Dores de Almeida Pinto e João António Pinto, que cederam gratuitamente o terreno por cinco anos.

Nos primeiros meses de 1884 eram já notórios os progressos na instalação do empreendimento, acrescentando-se ainda, por arrendamento, um novo terreno àquele que fora oferecido: “Estão muito adiantados os trabalhos para a inauguração do jardim zoologico a S. Sebastião da Pedreira, a qual deve realizar-se no dia 15 de Maio proximo. Muitas das gaiolas já estão occupadas por uma grande quantidade de animaes. A direcção aforou a longo praso uma grande porção de terreno para além do parque, ficando assim habilitada para construir maior numero de jaulas para animaes ferozes. O jardim fica lindo, e com um magnifico lago”⁶⁰.

No dia 10 de Maio aportava em Lisboa um navio com 30 jaulas, trazendo girafas, búfalos, ursos, cangurus, gansos, papagaios cisnes e outras aves, havendo a lamentar

apenas a perda de um canguru durante a viagem⁶¹.

Para além destes grandes transportes e dos animais que se encontravam no “Pátio dos Bichos” do Palácio de Belém e no “Aviário” de van der Laan, uma parte importante da colecção zoológica do novo parque adveio de doações feitas por particulares. Tanto o *Jornal do Comércio* como o *Diário de Notícias* foram dando conta das ofertas: gazelas, macacos, javalis, bodes, lobos, rolas, raposas, corujas, lebres, cegonhas, ouriços, cães, patos, cágados, ratos brancos, periquitos e até gaivotas foram entregues no Zoo de Lisboa, num movimento de generalizado entusiasmo⁶². Se a maior parte destes animais vinha de portugueses metropolitanos, aos que moravam nas colónias a imprensa lançava o desafio: “É de crer que muitos mais donativos venham vindo principalmente das colónias ultramarinas, onde é fácil fazer a aquisição de exemplares muito curiosos”⁶³.

No entanto, se a inauguração estivera planeada para 15 desse mês de Maio, as fortes chuvadas que se foram sentindo prejudicaram a conclusão dos trabalhos, adiando-se a inauguração para dia 24. Ainda a 18, os jornais informavam que de facto seria nesse sábado de 24 que decorreria a abertura do recinto com a presença da família real. A 21 a expectativa continuava a crescer: “Há um grande interesse geral pela abertura do Jardim Zoológico, que é evidente uma instituição utilíssima, e de um alto alcance civilizador”⁶⁴. Contudo, no dia seguinte chegava a notícia da morte do príncipe Leopoldo de Saxe-Coburgo Gotha, tio do rei de Portugal, D. Luís.

A inauguração seria por esse facto adiada para 28 de Maio, ainda que a 24 o público fosse informado da estreia do aprimorado restaurante do parque. Numa nota carregada da linguagem elegante e pitoresca da época, a imprensa dava conta de um jantar oferecido pelos promotores do Jardim Zoológico a João António Pinto, proprietário dos terrenos, em que o repasto, cuja ementa mereceu publicação, esteve a cargo do mestre Alvarenga, “o cozinheiro dos cozinheiros”⁶⁵.

A 27 de Maio, nas vésperas da tão esperada inauguração, o “secretário-gerente” van der Laan mandava publicar um anúncio que dava conta dos horários e preços doravante praticados: das 8 da manhã ao sol-posto, havendo espectáculos musicais (à semelhança do que acontecia no extinto Passeio Público) às quintas, domingos e “Dias Santos” (feriados). O preço, de 100 réis, era reduzido para metade aos militares sem graduação e às crianças entre os 5 e os 12 anos, ficando gratuito aos visitantes abaixo deste escalão etário⁶⁶.

Finalmente, a 28 de Maio de 1884 era inaugurado o Jardim Zoológico e de Aclimação de Lisboa. A afluência considerável do público foi o primeiro passo para um

número de visitantes que em finais desse ano se saldaria em cerca de 170 mil, o que levou a que se organizassem carreiras regulares com partida do Rossio e da Rua Augusta para S. Sebastião da Pedreira.

O *Jornal do Comércio* faz na edição daquele dia de estreia uma extensa e plácida descrição do circuito do Jardim. Entre os primeiros animais que se podiam encontrar, do lado direito destacavam-se as “Formosas gangas da Guiné, de andar magestoso e grave”, assim como os “pavões, que, de farto leque aberto scintillando ao sol, soltam no espaço os seus gritos estridentes. Do lado esquerdo temos os kangarús, curiosíssimos, com a sua bolsa no ventre, onde um d’elles, a mãe carinhosa, guarda o filhito que de orelha arrebitada e olho vivo, lhe mette o focinho por entre as patas dianteiras, erguidas no ar”. Depois de se percorrer por entre as instalações das mais variadas espécies, o passeio terminava na grande gaiola das águias.

O interesse das crianças foi particularmente dinamizado, permitindo-lhes alimentar algumas espécies e organizando-se passeios de camelo pelo parque, sendo possível, na respectiva loja, adquirir algumas aves e ovos⁶⁷. Uma alameda ladeada de aves exóticas era ainda uma atracção particularmente apelativa no circuito do jardim.

O *Diário de Notícias* dava também um especial relevo ao acontecimento, lembrando a componente paisagística e botânica do parque, elemento essencial a que nem sempre se dava o devido destaque⁶⁸. Contudo, eram de facto os animais quem colhia as atenções, e entre aqueles destacava-se o caso dos macacos, como anotava *O Século*. Também Xavier da Cunha, na revista *O Occidente*, corroborava esta opinião, comentando nas suas páginas: “Segundo a escola darwinista, são os nossos primos que alli estão ingaiolados. O instinto dos visitantes, em que peze aos adversarios de Darwin, parece dar razão ao grande naturalista inglez, incaminhando-se de preferencia para o kioske dos macacos”⁶⁹.

O sucesso da iniciativa era incontestável. Através d’O *Zoophilo*, a Sociedade Protectora dos Animais comentava: “Há certos signaes externos pelos quaes o observador attento pode logo ajuizar do grau de civilisação de um pais qualquer”. Assim, com o Zoo, Portugal deu um importante passo na direcção do progresso, não se poupando elogios à concepção e organização do empreendimento... “Tudo ali predispõe a alma para o bem: o aceio, a musica, as flores, as arvores, as aves, o lago, o lindo panorama, a polidez dos empregados, a humanidade dos guardas”⁷⁰.

Saudando em particular a acção de van der Laan e de Sousa Martins, a *Ilustração Universal* não esquecia a energia que foi necessário despender para que o

projecto chegasse a bom porto: “Para que uma ideia enraíze e fructifique [em Portugal] são necessários tantos esforços e prodígios de paciência, como se tratasse de uma planta exótica, da mais difficil aclimação”⁷¹.

Exemplo de modernidade, que lhe valera aliás o apoio explícito de vários intelectuais da chamada “Geração de 70”, o Jardim Zoológico de Lisboa servia de modelo e de contraponto a casos em que era notória a incúria. Uma dessas situações verificava-se relativamente às colecções de história natural do Museu Zoológico, às quais o público não tinha acesso por falta de pessoal deste organismo. Logo dois dias após a inauguração do Zoo, em relação àquele caso escrevia-se na imprensa: “Isto é muito portuguez, mas é muito pouco digno e muito pouco educador”, numa demonstração de como os exemplares vivos fizeram despertar o interesse pelos fósseis, pelos registos ósseos e por todos os outros elementos que se integravam no âmbito do Museu Zoológico⁷².

Quanto ao Parque de S. Sebastião, durante o ano de 1884 foram chegando ainda outros animais. Para além da expectativa que causava um elefante oriundo do Cambodja, reportava-se que “da Índia se esperavam tigres também, da Africa leões e leopardos, do Brasil gibóias, e da Oceania pantheras”⁷³. Em 1885, por ocasião de uma acção de solidariedade para com as vítimas de um terramoto na Andaluzia, organizada no Zoo, continuavam os elogios ao “formoso jardim, que tem sido o passeio mais predilecto do publico de Lisboa desde Maio do ano passado”⁷⁴.

Já ultrapassado o âmbito a que este estudo se propôs, notaremos sumariamente as dificuldades sentidas pelo Zoo até à transferência do empreendimento para instalações definitivas.

Efectivamente, se durante os primeiros anos a actividade se mostrava promissora, em breve se verificou uma gradual quebra do número de visitantes, atribuída à escassa população flutuante existente em Lisboa, ao contrário do que acontecia em locais como Londres, por exemplo. Após os cinco anos de concessão gratuita, esta seria renovada por período idêntico, mas findo este em 1894, e verificando-se o falecimento dos proprietários, a cedência não seria repetida, pelo que era necessária uma nova casa. Inspirando-se nas dificuldades que o Jardim Zoológico foi conhecendo nos últimos anos do século XIX, Fialho de Almeida satirizava com o seu estilo particularmente corrosivo o ambiente lisboeta da época: “Assim, estão gritando que nos falta um jardim zoologico. Que vem então a ser a capital? Em que trecho da Austrália cabriolam macacos como em S. Bento; em que solidões africanas há os leões da Havaneza, e aves de pennas variegadas como por essas

redacções?"⁷⁵.

Apesar dos tempos conturbados, o Zoo continuaria a sua actividade. Ainda que ponderadas as hipóteses da Tapada da Ajuda, do Campo Grande, do Parque Mayer e do próprio Jardim da Estrela, a instituição teria que acomodar-se nos terrenos contíguos ao Parque de S. Sebastião, em Palhavã, que antes alugara pensando numa expansão.

Sem as condições naturais que o anterior terreno oferecia, este seria um período de grande sacrifício para o Jardim, que viu caírem dramaticamente as visitas. Finalmente, uma solução foi encontrada através de um contrato com o conde de Burnay, pelo que, após ter ocupado terrenos onde hoje existe a sede da Fundação Calouste Gulbenkian, o Zoológico transitaria em 1905 para a Quinta das Laranjeiras, acabando por adquirir a titularidade do local. Aí foi permanecendo até à actualidade.

Notas

- ¹ C. M. Baeta NEVES: *Dois documentos sobre Falcoaria do tempo de D. Dinis*, Porto, 1968.
- ² Ignacio de Vilhena BARBOSA: *Apontamentos para a historia das collecções e dos estudos de zoologia em Portugal*, Lisboa, 1885, pp.II-IV. Veja-se igualmente – Vítor Manuel ADRIÃO: *Frielas (memorial histórico)*, Loures, ed. RFEF, 1996, p.26.
- ³ João de BARROS: *Ásia*, vol.I (*Primeira Década*), Lisboa, INCM, 1998, p.58.
- ⁴ Idem, *ibidem*, pp.58-59.
- ⁵ Idem, *ibidem*, p.99.
- ⁶ Valentim FERNANDES: *Códice*, Lisboa, reed. da Academia Portuguesa de História com transcrição, notas e índice de José Pereira da COSTA, 1997, pp.111-112. Veja-se o respectivo índice analítico para a identificação dos diferentes tipos de animais que Valentim Fernandes vai referindo no seu texto. Sobre este período veja-se António Luís FERRONHA, et al.: *A Fauna Exótica dos Descobrimentos*, ed. Elo, 1993, com outras fontes, incluindo Cadamosto, Zurara e Duarte Pacheco Pereira.
- ⁷ Jerónimo MÜNZER: *Viaje por España y Portugal: 1494-1495*, Madrid, 1951, pp.5-6.
- ⁸ Idem, *ibidem*, pp.29, 33.
- ⁹ Idem, *ibidem*, p.66.
- ¹⁰ Idem, *ibidem*, p.69.
- ¹¹ Idem, *ibidem*, pp.70, 93.
- ¹² Idem, *ibidem*, p.71.
- ¹³ Idem, *ibidem*, p.84.
- ¹⁴ Pêro Vaz de CAMINHA: *Carta el Rei D. Manuel*, Lisboa, INCM, 1974, p.92.
- ¹⁵ Idem, *ibidem*, p.109.
- ¹⁶ Ver carta XXXVIII (27 de Março de 1514), in Francisco Rodrigues LOBO (col.); Ricardo JORGE (ed.): *Cartas dos Grandes do Mundo*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1934, p.71.
- ¹⁷ “Carta de Nicolau de Faria a el-Rei”, 18 de Março de 1514, in Luiz Augusto Rebello da SILVA (org.): *Corpo Diplomatico Portuguez – contendo os actos e as relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo – desde o seculo XVI até os nossos dias*, tomo I, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1862, pp.238-242.
- ¹⁸ Jerónimo OSÓRIO: *Da vida e feitos d’el Rei D. Manoel (vertidos em portuguez pelo padre Francisco Manoel do Nascimento)*, tomo III, Lisboa, 1806 (tomo I de 1804), pp.53-58 (Liv.IX).
- ¹⁹ Damião de GÓIS: *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, vol. III, cap.LV., reed. da Universidade de Coimbra, 1954, p.208.
- ²⁰ Idem, *ibidem*, p.210.
- ²¹ “Carta do Doutor João de Faria a el-Rei”, 18 de Março de 1514, in Luiz Augusto Rebello da SILVA (org.): *Corpo Diplomatico Portuguez – contendo os actos e as relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo – desde o seculo XVI até os nossos dias*, tomo I, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1862, pp.234-238.
- ²² João de BARROS: *Ásia*, vol.II (*Segunda Década*), Lisboa, INCM, 1998, p.282.
- ²³ Damião de GÓIS: *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, vol. IV, cap.XVIII, Universidade de Coimbra, 1955, pp.49-54.
- ²⁴ “Carta d’el Rei a D. Miguel da Silva”, 11 de Agosto de 1515, in Luiz Augusto Rebello da SILVA (org.): *Corpo Diplomatico Portuguez – contendo os actos e as relações políticas e diplomáticas de Portugal com as diversas potencias do mundo – desde o*

seculo XVI até os nossos dias, tomo I, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1862, pp.384-385.

²⁵ João José Alves DIAS: “Os primeiros impressores alemães em Portugal”, in *No Quinto Centenário da Vita Christi*, Lisboa, IBNL, 1995, pp.25-26.

²⁶ Damião de GÓIS: *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, vol. IV, cap.XVIII, Universidade de Coimbra, 1955, p.50.

²⁷ Krista de JONGE: “Encontros portugueses: a arte da festa em Portugal e nos Países Baixos meridionais, no século XVI e no início do século XVII”, in *Portugal e Flandres – visões da Europa (1550-1680)*, Lisboa, IPPC, 1992, p.91.

²⁸ Sobre os biombos veja-se: Maria Helena Mendes Pinto: *Biombos Namban*, Lisboa, IPPC-MNAA, 1998.

²⁹ Ignacio de Vilhena BARBOSA: *Apontamentos para a historia das collecções e dos estudos de zoologia em Portugal*, Lisboa, 1885, pp.IX-X.

³⁰ Machado de CASTRO: *Descrição Analytica da execução da real estatua equestre do senhor rei fidelíssimo D. José I*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1975, pp.259-260.

³¹ “Descrição da Casa de Campo, e Quinta Real de Bellem”, in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine Lusitana*, 1817 – n.ºXI, p.171. Note-se que a importância do palácio também enquanto repositório de animais no período da monarquia foi sublinhada por António José SARAIVA, numa sua monografia sobre *O Palácio de Belém* (ed. Inquérito, 1991), onde aliás já se transcreveu parcialmente o trecho que citamos.

³² Francisco CÂNCIO: *Lisboa no tempo do Passeio Público*, vol. II, Lisboa, 1963, p.335.

³³ Sousa BASTOS: *Lisboa Velha*, Lisboa, 1947, p.108.

³⁴ *Jornal do Comércio*, 4 de Fevereiro de 1872, p.2.

³⁵ *Jornal do Comércio*, 4 de Maio de 1872, p.2.

³⁶ Hippolyte TAINÉ: *Philosophie de l'Art*, vol.I, Paris, Ed. Lib. Hachette, 1895 (7.ª ed.), pp.37-38.

³⁷ *Ilustração Universal*, n.º7, 22 de Março de 1884, p.56.

³⁸ *Jornal do Comércio*, 4 de Maio de 1869, p.2.

³⁹ *Jornal do Comércio*, 5 de Maio de 1869, p.2.

⁴⁰ *Jornal do Comércio*, 6 de Maio de 1869, p.2.

⁴¹ *Diário de Notícias*, 8 de Maio de 1869, p.2.

⁴² Francisco CÂNCIO: “O passeio da Estrela” in *Arquivo Alfacinha*, vol.I, cad.VI, p.6.

⁴³ Francisco CÂNCIO: “A devoção alfacinha – Nossa Senhora da Penha de França” in *Arquivo Alfacinha*, vol.II, cad.I, pp.8-9.

⁴⁴ *Jornal da Noite*, edição de 12/13 de Março de 1872, p.3

⁴⁵ *Jornal da Noite*, edição de 15/16 de Março de 1872, p.2.

⁴⁶ *Jornal do Comércio*, 6 de Janeiro de 1872, p.1.

⁴⁷ *O Zoophilo*, n.º4 de 1883 (Abril), pp.5 e 7.

⁴⁸ *O Zoophilo*, n.º 2 de 1881 (Fevereiro), p.3.

⁴⁹ *O Zoophilo*, n.º5 de 1882 (Maio), p.4.

⁵⁰ *Ilustração Universal*, n.º7, 22 de Março de 1884, p.56. Na página 58 figura uma gravura do Boudha.

⁵¹ *Jornal do Comércio*, 26 de Abril de 1884, p.2.

⁵² *O Occidente*, n.º98, 11 de Setembro de 1881, p.207.

⁵³ *O Zoophilo*, n.º3 de 1880 (Março), pp.5-6.

⁵⁴ *O Zoophilo*, n.º7 de 1881 (Julho), p.1.

⁵⁵ *Jornal do Comércio*, 19 de Novembro de 1871, p.2; *Jornal da Noite*, edição de 20/21 de Novembro de 1871, p.3; *Jornal da Noite*, edição de 21/22 de Novembro de 1871, p.3; *Jornal do Comércio*, 3 de Abril de 1872, p.2. Sobre May Figueira veja-se – Jaime Celestino da COSTA: *Um Certo Conceito de Medicina*, Gradiva, Lisboa, 2001, p.17.

- ⁵⁶ *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1882, p.1.
- ⁵⁷ *Diário de Notícias*, 3 de Agosto de 1882, p.1.
- ⁵⁸ *O Zoophilo*, n.º12 de 1882 (Dezembro), p.2.
- ⁵⁹ Fernando Emygdio da SILVA: *História do Jardim Zoológico – os movimentados oitenta anos da sua meritória existência (1884-1964)*, Lisboa, 1965.
- ⁶⁰ *Jornal do Comércio*, 25 de Abril de 1884, p.2.
- ⁶¹ *Jornal do Comércio*, 10 de Maio de 1884, p.2.
- ⁶² *Jornal do Comércio*, 13 de Maio de 1884, p.2, 20 de Maio, p.2, *Diário de Notícias*, 27 de Maio de 1884, p.1.
- ⁶³ *Jornal do Comércio*, 13 de Maio de 1884, p.2.
- ⁶⁴ *Jornal do Comércio*, 21 de Maio de 1884, p.2.
- ⁶⁵ *Jornal do Comércio*, 24 de Maio de 1884, p.2.
- ⁶⁶ Note-se que, à data desta edição, a versão integral do *Guia do Jardim Zoológico e de Aclimação em Portugal*, publicado em 1884, encontra-se integralmente disponível on-line (com a planta do recinto, respectivo índice e regulamento) em versão digital da Biblioteca Nacional de Lisboa, em: <http://purl.pt/359>
- ⁶⁷ *Jornal do Comércio*, 28 de Maio de 1884, pp.1-2, 29 de Maio de 1884, p.1.
- ⁶⁸ *Diário de Notícias*, 29 de Maio de 1884, p.1.
- ⁶⁹ *O Século*, 29 de Maio de 1884, p.2; *O Occidente*, n.º198, 21 de Junho de 1884, p.139.
- ⁷⁰ *O Zoophilo*, n.º6 de 1884 (Junho), p.2.
- ⁷¹ *Ilustração Universal*, n.º17, 31 de Maio de 1884, p.134.
- ⁷² *Diário de Notícias*, 30 de Maio de 1884, p.1.
- ⁷³ *O Occidente*, n.º197, 11 de Junho de 1884, p.134.
- ⁷⁴ *O Occidente*, n.º222, 21 de Fevereiro de 1885, p.43.
- ⁷⁵ Fialho de ALMEIDA: *Lisboa Galante*, Lisboa, 1890, p.15.

O “Lá vem já” – nota histórica

Paulo Martins Oliveira

Em meados do século XIX, Portugal ainda sofria as consequências económicas e sociais da guerra civil de 1828-1834, bem como dos sucessivos conflitos que, durante as décadas de 30 e 40, se verificaram entre as próprias facções liberais. Predominando um arcaizante ruralismo, os progressos tecnológicos pareciam limitar-se aos relatos jornalísticos sobre as novidades francesas, inglesas ou alemãs.

Neste contexto, entre os mais insatisfeitos com o panorama nacional encontrava-se o duque de Saldanha, neto do célebre Sebastião José de Carvalho e Melo, desejando recuperar os ideais de progresso que o seu antepassado tentara promover após o grande terramoto de 1755. Esta admiração já havia levado a que D. Pedro IV, premiando o papel de Saldanha durante a guerra civil, tivesse mandado repor no monumento equestre da Praça do Comércio o medalhão com a efígie do marquês de Pombal.

Procurando inverter o contexto de instabilidade que caracterizara a primeira metade do século XIX, o duque de Saldanha promoveu um pronunciamento militar em 1851, através do qual iria impor a chamada “Regeneração” portuguesa.

Agora na chefia do governo, o duque apostaria na modernização do país, sobretudo a nível infra-estrutural, para o que se rodeou de novos e dinâmicos ministros que partilhavam esse objectivo, entre os quais se destacava Fontes Pereira de Melo. Os caminhos-de-ferro constituíam uma das mais importantes ferramentas neste processo, pelo qual se tentavam reduzir os evidentes isolamentos regionais, e mesmo locais, gerados pelas deficiências nas vias de comunicação.

A prioridade foi colocada na ligação entre as duas maiores cidades portuguesas, o que se fez por etapas sucessivas, a primeira das quais concluída em 1856, com a inauguração do troço entre Lisboa e o Carregado, prosseguindo a construção para Santarém, alcançada em 1861. Pouco depois, o comboio chegava ao local que viria a ser designado por “Entroncamento”, uma vez que, além da linha que continuava para norte, uma outra partia daqui para leste, com o objectivo estratégico de ligar o país a Espanha, tornando-o assim menos periférico no contexto europeu.

Deste modo, a parte principal do sistema ferroviário português teria o centro no Entroncamento, com extremos em Lisboa, no Porto e em Elvas/Badajoz, desenhando-se uma forma em T

Paralelamente, iam sendo construídos complementos de âmbito regional, como as redes do Minho e do Douro, bem como outras ligações na margem sul do Tejo.

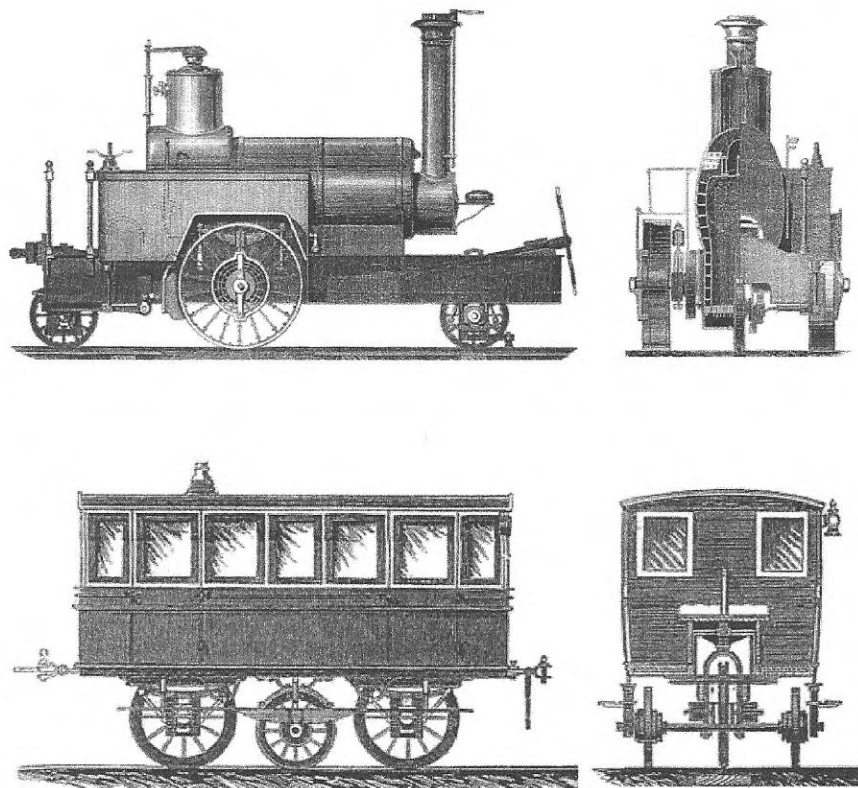
Tratava-se de um projecto ambicioso e que obrigou a pesados investimentos financeiros que o Estado mal possuía, isto além de surgirem problemas administrativos, económicos e políticos, inclusivamente com as entidades que geriam directamente a construção do sistema.

Contudo, enquanto a implementação da rede se ia efectuando, uma outra questão se levantou com a necessidade de redes autónomas mais pequenas, de cariz suburbano, sobretudo na zona de Lisboa. Uma vez que a grande rede nacional absorvia os recursos disponíveis, conviria uma alternativa às onerosas linhas ferroviárias convencionais.

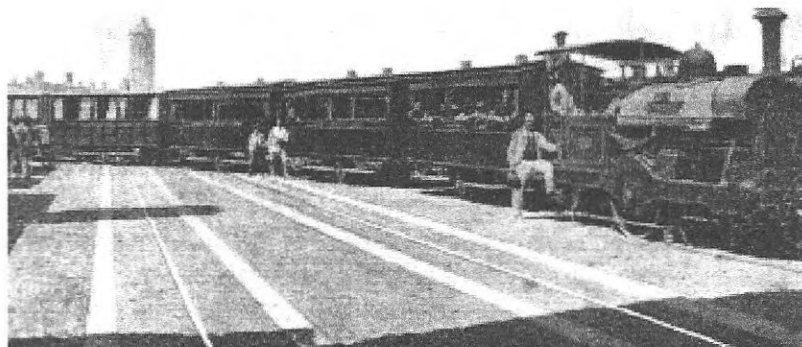
Em 1868 o duque de Saldanha, encontrando-se em França, testemunhou a demonstração de uma nova e promissora modalidade ferroviária, participando ele próprio na viagem inaugural entre Raincy e Montfermeil, nas proximidades de Paris. Parecia tratar-se da solução para a rede suburbana de que Lisboa necessitava, nomeadamente para ligações a Sintra e à chamada zona "saloia", relativamente perto da capital mas com poucos acessos para fazer-lhe chegar eficazmente a sua produção agrícola.

Deste modo, a resposta estaria na invenção de um engenheiro francês, de nome Jean Larmanjat, nascido na localidade de Huriel em 1826.

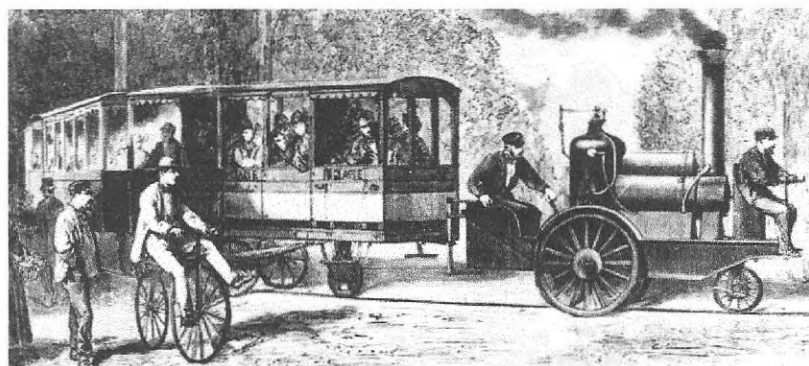
Mais que um comboio, a proposta de Larmanjat constituía um verdadeiro sistema que abrangia o material circulante e a própria via a percorrer. Neste aspecto, em alternativa aos tradicionais dois carris paralelos, o sistema Larmanjat baseava-se num único carril, no qual encaixavam rodas localizadas no eixo central da locomotiva a vapor e das carruagens. Para que a composição não tombasse, existiam ainda rodas laterais de apoio, que deveriam assentar numa superfície plana, preferencialmente passadeiras de madeira colocadas ao longo dos dois lados do carril.



Locomotiva e carruagem Larmanjat. As rodas no eixo central das composições encaixavam num carril, enquanto as rodas laterais assentavam em passadeiras de madeira. Na locomotiva, as rodas laterais eram maiores, uma vez que era através delas que se exercia a tracção do comboio, servindo o carril unicamente para assegurar a direcção uniformizada da locomotiva e de todas as carruagens engatadas.



Nas duas linhas livres são visíveis os carris centrais e as passadeiras laterais.



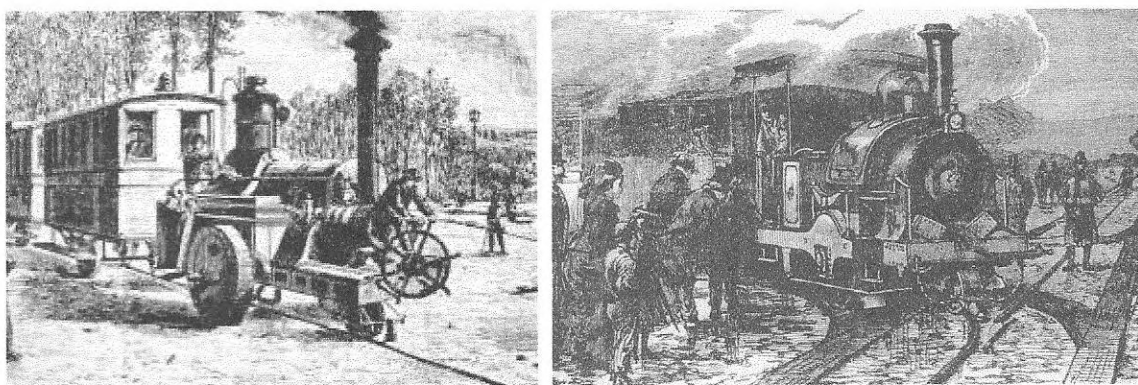
O Larmanjat em funcionamento, seguindo pelo respectivo carril.

Esta solução era consideravelmente mais económica, desde logo porque, tratando-se de um sistema em mono-carril, o orçamento das vias era significativamente reduzido. Aliás, vantagem financeira era precisamente a característica realçada no volume *Le Monde Industriel*, publicado no século XIX em Paris (pp.395-396), e se tal era importante em França, ainda mais o seria na Península Ibérica.

Efectivamente, também em Espanha se viviam graves condicionalismos económicos, pelo que aquela alternativa era considerada uma boa solução para desenvolver as comunicações internas de passageiros e mercadorias, nomeadamente nas cidades secundárias e nas zonas suburbanas, como deu conta o jornal *La España* em 31 de Agosto de 1868: "Sobre las grandes ventajas que ofrece como facilidad para establecer ferro-carriles en las comarcas subalternas, presenta la de la economía, que hasta el punto de que la instalacion de una línea de 20 kilómetros, comprendido el material, no cuesta mas que 289.000 francos."

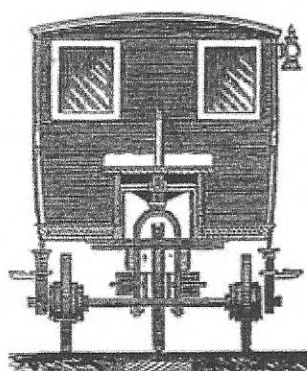
Em Portugal, o encorajado duque Saldanha decidiu avançar com o empreendimento, para o que constituiu a Companhia Lisbon Steam Tramways, não obstante verificar-se que, em França, a linha original entre Raincy e Montfermeil havia fechado passados poucos meses. De facto, aquele era um traçado sinuoso, exigindo que na extremidade de cada locomotiva existissem um condutor com um volante, tentando manter a roda central permanentemente encaixada no carril. Mesmo assim os descarrilamentos eram frequentes, parecendo comprometer a viabilidade económica do Larmanjat.

Contudo, a máquina seria aperfeiçoada em Inglaterra por F. H. Trevithick, oriundo de uma das mais importantes famílias de engenheiros ferroviários, ao mesmo tempo que em Portugal se projectaram as linhas tão rectas quanto possível, dispensando-se inclusivamente a necessidade de existirem condutores equilibrados nas cabeças das locomotivas.



À esquerda, o sistema original; à direita, o sistema Larmanjat aperfeiçoado em Inglaterra e adoptado em Portugal.

Não obstante os aperfeiçoamentos das locomotivas, requeriam-se outros cuidados, inclusivamente na disposição dos passageiros nas carruagens, os quais deveriam sentar-se em bancos centrais colocados longitudinalmente. Tal destinava-se a manter o peso no eixo da composição, contribuindo para o equilíbrio em cima do carril.



No corte de uma carruagem Larmanjat, são visíveis os bancos ao centro, costas com costas, favorecendo o equilíbrio da composição sobre o carril.

Embora em 1870 tivessem sido realizadas as primeiras experiências entre o Arco do Cego e o Lumiar, apenas três anos depois iniciar-se-ia a verdadeira popularização do Larmanjat, nomeadamente com a abertura da linha para Sintra. Com sete paragens intermédias, a viagem durava cerca de duas horas. Ainda no mesmo ano de 1873 foi inaugurada a via para Torres Vedras, com o dobro das estações intermédias, cuja viagem durava 5 horas, consideravelmente mais depressa, mesmo assim, que os tradicionais veículos de tracção animal.

Por isso, os bilhetes não eram baratos. Em primeira classe as viagens custavam 550 réis para Sintra e 900 réis para Torres Vedras. Não tendo chegado a vir as carruagens de segunda classe, estavam atreladas as de terceira, sem direito a vidro nas janelas. Aqui, os preços eram de 400 réis para Sintra e 700 réis para Torres Vedras. A título comparativo, note-se que o preço do *Diário Ilustrado* nesta época era de 10 réis, o que expressa o elevado custo daquele transporte, mesmo nos bilhetes mais económicos.

Em todo o caso, para quem vivia na zona de Torres Vedras e não estava habituado ao progresso, este parecia vir agora relativamente depressa e a fumar. Logo se achou alcunha lisonjeira para o Larmanjat: o "Lá vem já".

De facto, a linha para Torres Vedras foi pensada grandemente para o transporte de mercadorias, permitindo aos agricultores da região escoar mais facilmente os seus produtos para a capital. Ao contrário dos ribatejanos, que beneficiavam da via fluvial, os produtores da região Oeste não dispunham de alternativa similar, pelo que era compreensível a expectativa quanto ao novo e algo exótico meio ferroviário.

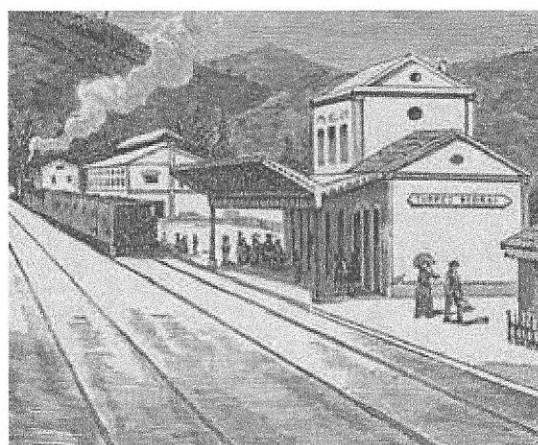
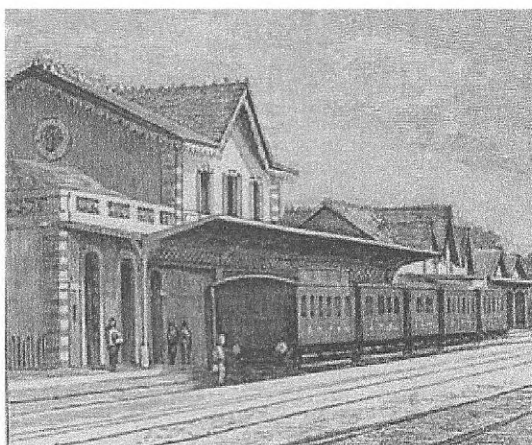
Já a linha de Sintra, por seu turno, era essencialmente utilizada por lisboetas que iam passear à vila-jardim, tendo Catherine Jackson comentado que se tratavam de "patuscadas" para quem não podia ir mais longe.

No entanto, depressa as expectativas começaram a sair frustradas. Os descarrilamentos eram frequentes, para o que terá contribuído o facto de a locomotiva não ter alguém dedicado a dirigir a roda central dianteira, mantendo-a encaixada no carril. Também a falta de conservação das passadeiras laterais de madeira causaram problemas no equilíbrio da composição, motivando atrasos sucessivos. Nas estações, as esperas pelo comboio atingiam as dez horas, daí que o transporte ficasse agora conhecido pelo "Não vem já".

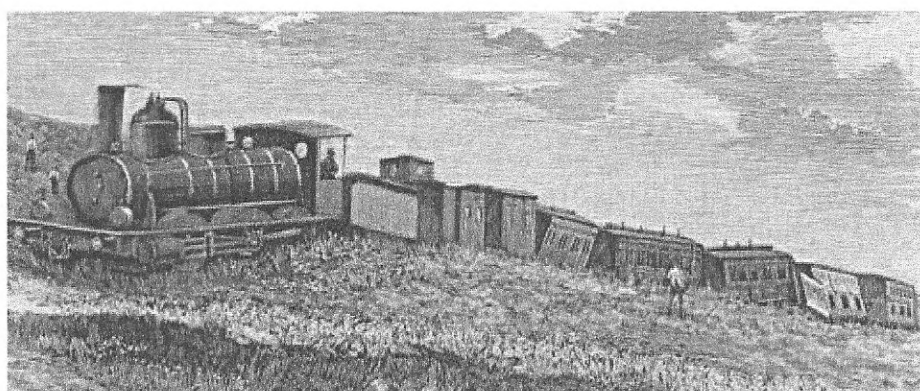
Mesmo assim, quando finalmente entravam nas carruagens, os passageiros não tinham a garantia de uma viagem tranquila, nomeadamente se estivesse a chover, pois o Larmanjat tinha dificuldades em conseguir a tracção suficiente para vencer pequenas subidas. Nestes casos, além de pagarem o bilhete, os viajantes tinham de sair e empurrar a composição, causando perplexidade naqueles que faziam outra ideia do progresso.

O preço das passagens foi naturalmente reduzido, mas a partir de 1875 a procura era já claramente sofrível, acabando o serviço por ter o seu fim definitivo dois anos depois. De facto, em 1877 encontra-se mesmo no jornal *La Correspondencia de España* (13 de Junho) o anúncio da venda de todo o sistema, destacando-se 16 locomotivas, 80 carruagens, 70 vagões e 1.600 carris, além de plataformas giratórias e até ferramentas.

A alternativa acabaria por passar mesmo pela construção de linhas ferroviárias convencionais, em bi-carril. Em 1887, dez anos após o encerramento do sistema Larmanjat, foram inauguradas as linhas de Sintra e do Oeste, que entroncavam no Cacém, seguindo depois para Lisboa em percurso comum. Tal não impediu alguns episódios caricatos, como um descarrilamento em 1889, em que só ao fim de algum tempo o maquinista percebeu que ia em percurso campestre, conforme deu conta o periódico *O Occidente*.



Aspecto das estações de Sintra e de Torres Vedras em 1887, ano da abertura do serviço ferroviário com o convencional bi-carril, que substituiu o efêmero mono-carril Larmanjat.



*Descarrilamento na linha de Sintra em 1889, apenas com danos materiais. Segundo *O Occidente*, "o Sr. Cambournac estava-se entretendo em photographar algumas vistas quando se deu o sinistro e applicando immediatamente a objectiva da sua machina ao ponto onde acabava de ocorrer o desastre, tirou a photographia".*

Apesar dos acidentes de percurso, o serviço na região ficaria consolidado, ganhando especial relevância a ligação a Sintra. Ao longo do século XX o contributo deste meio de transporte foi de tal ordem que a própria região ficaria conhecida por "Linha de Sintra", sendo aquele serviço o mais densamente utilizado por passageiros em toda a Europa.

Referências e fontes:

Relativamente à experiência do Larmanjat em Portugal, além das fontes citadas no texto, considerem-se as seguintes – impressas: *O incrível comboio Larmanjat* (J. Almeida, 2004); on-line: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Larmanjat>; <http://jvfrosario.no.sapo.pt/Larmanjat/Larmanjat.htm>; <http://homepage.mac.com/ie.msa/LE-TRAIN-LARMANJAT/index.html>

Para uma aproximação ao tema e para informações complementares, apresentam-se as transcrições de dois artigos publicados em 1873 no *Diário Ilustrado*.

Transcrições

- *Diário Ilustrado*, n.º254, 23 de Março de 1873:

Machina aperfeiçoada pelo systema Larmanjat

A estampa que hoje damos aos nossos assignantes representa a machina aperfeiçoada do systema Larmanjat, que dentro em pouco tempo será a conductora de carruagens para Cintra e Torres Vedras.

É um grande acontecimento para o futuro economico de Portugal a introdução de vias acceleradas por um systema, que não é dispendioso nem estorva o transitio de outros quaesquer meios de conducção nas proprias estradas em que estão assentes os *rails*.

Á benevolencia de um nosso collaborador devemos a primorosa gravura que hoje offerecemos acompanhada da seguinte descripção, extrahida do *GraphichNews paper*.

O problema da exploração dos tramways por meio de locomotiva com carruagens e wagons de construcção ligeira está proximo de ter uma solução em Portugal, onde a *Lisbon Steam iramwajis Company limited* está actualmente construindo duas linhas assáz extensas urna na estrada de Lisboa a Cintra na extensão de 27 kilometros, a outra de Lisboa a Torres Vedras na extensão de 52 kilometros. A linha de Cintra está quasi concluida, na outra linha estão concluidos dous terços dos trabalhos. O tramway compõe-se d'um rail central (modelo Vignoles) pesando 18 kilogrammas por metro linear, de duas longuerinas de madeira de 0,^m20 de largura collocadas a 0,^m53 de distancia do rail central; tanto o rail como as longuerinas são ligadas a travessas de madeira por meio de cavilhas de ferro, sobre esta triplice linha movem-se as machinas e as carruagens. As locomotivas tem 6 rodas, quatro no centro no sentido longitudinal, duas adiante e duas atraz, funcçionam como guias, pelos seus rebordos que abraçam o rail e são ligadas, duas a duas por caixilhos tendo ao centro um espigão que permite o andamento em curvas de pequeno raio.

As rodas lateraes tendo 0,^m30 de largura transmittem o peso da machina às longuerinas produzindo o movimento pelo attrito o que é necessario sobre tudo nos planos inclinados. Nas carruagens é o inverso, o peso actua sobre o rail central diminuindo o mais possível o attrito. As rodas lateraes servem somente para equilibrar o systema. Os passageiros assentados costas com costas n'um banco collocado ao centro no sentido longitudinal da carruagem estão convenientemente collocados para que o seu peso seja transmittido directamente sobre o rail. As carruagens tem sómente duas rodas

centraes e duas lateraes de 0,^m10 de largura. Evita-se os grandes estremecimentos da caldeira pelo emprego de molas americanas, feitas de um rolo de coaut-chout enlaido por uma espiral d'aço. As rodas directrizes recebem a pressão por seis molas semelhantes. A largura da via é 1,^m27.

Um engenhoso aparelho hydraulico, permite elevar ou abaixar a caldeira para conservar-lhe a posição horisontal, quer suba ou desça as inclinações, de modo que os tubos estão sempre cobertos d'agua, cujo nivel é indicado exteriormente. A força da locomotiva foi sujeita a experiencia transportando esta 300 toneladas inglezas em plano horisontal. Os passageiros entram para as carruagens pelos lados (são de 3 classes) e como acima fica dito assentam-se costas com costas.

No dia 28 de Dezembro findo fizeram experiencias notáveis a que assistiram muitos engenheiros e pessoas de sciencia. O comboyo compunha-se da machina, de uma carruagem de 2.^a classe, uma outra de 3.^a e de um wagon, feito tudo conforme os modelos descriptos. Para este fim escolheu-se uma faixa estreita de terreno na floresta de Eppingue em Buckhurst Hill na qual se assentou um tramway do comprimento de 521 metros sendo a inclinação media de 0,^m044 e a máxima de 0,0533. A machina subiu e desceu estas inclinações com curvas de pequeno raio (10 metros) repetio-se a operação bastantes vezes (ora com as carruagens cheias ora com ellas vazias) e com velocidades varias, obtendo sempre bom resultado.

Attendendo ao estado de humidade do terreno em que se construiu a linha, o comboyo seguiu com uma regularidade muito notável sem grandes oscilações e fazendo prever um bom êxito n'uma linha solidamente construída.

O tempo gasto no tracto foi exactamente de 60 segundos, incluindo a partida e a chegada, o que corresponde a uma velocidade de 31,25 kilometros por hora. O systema foi levado ao actual estado de perfeição pelo sr. F. H. Trevethick engenheiro da *Lisbon Steam tramways Company limited*. A locomotiva foi construída pelos srs. Sharp, Stewart, and C.^a, e é um excellente specimen que demonstra a perfeição da mão de obra.

- *Diário Ilustrado*, n.º339, 2 de Julho de 1873:

J. Larmanjat

J. Larmanjat nasceu em Huriel (Allier, França) em 4 de Março de 1826. Desde a idade de 14 annos que se applicou aos estudos mecânicos, e depois de ter successivamente trabalhado nos principaes estabelecimentos de França, especialmente como machinista nas officinas da companhia de Orleans a Tours, regressou a Paris, tornando-se um dos mais assíduos ouvintes do curso de mecânica e physica no conservatório das artes, e officios dos professores Tresca e Becquerel.

É d'esta época que datam as primeiras tentativas feitas por mr. Larmanjat para obter a solução dos problemas, que tanto a tão justamente preoccupam os investigadores da sciencia.

O governo francez offereceu em 1852, cincoenta mil francos de recompensa pela descoberta que utilisasse o mais effizazmente a força da electricidade. E 1853 Mr. Larmanjat submetteu á experiencia um motor eléctrico, cujos resultados fizeram nascer as maiores esperanças. Este aparelho acha-se descripto a paginas 383 do tratado de electricidade e de magnetismo publicado em 1855 por Mr. Becquerel, professor do conservatório das artes e officios, de Paris. Este motor, durante os annos de

1853 a 1854, foi objecto de grandes esforços tentados em Nova York, para ser applicado aos caminhos de ferro.

Durante os annos de 1856 a 1866, inventou numerosos instrumentos agrícolas, e uma caldeira para vapor, inexplosivel, bem como todos os instrumentos para o fabrico de louças, ou tijolos, mosaicos, industria hoje explorada em grande escala em França, Belgica e Hespanha.

Finalmente foi em 1866, quando o ministerio francez auctorisou a circulação das machinas de vapor sobre as estradas, que Mr. Larmanjat creou a machina que todos veriam funcconar na exposição universal de 1867; recebendo por essa occasião uma medalha de honra.

Convencido de que a solução da tracção economica se não podia obter por meio da machina roteira, por si só, rebocando cargas sujeitas á influencia do estado das estradas, Mr. Larmanjat creou o systema mixto, com um só carril servindo esse para o rodar dos comboios e para a direcção da machina, e permittindo o leito da estrada o emprego das machinas ligeiras, que de um equal peso fornecesse cinco vezes mais resultado do que as locomotivas dos caminhos de ferro ordinarios.

O primeiro ensaio do systema foi feito em 1868 do Rainey a Montfermeil, e foi a exploração d'esta linha, a que assistiu o marechal Saldanha, que lhe demonstrou a facilidade com que uma pequena machina subia inclinações de 7%, transpondo curvas de menos de 10 metros de raio, o que lhe fez ver as grandes vantagens que de um tal systema poderão resultar para Portugal.

A isto seguiu-se a experiencia que teve logar entre Lisboa e o Lumiar, ensaio que se fez bem contrario á vontade de Mr. Larmanjat, pois que para entrar na cidade a origem da via apresentava inclinações de 10%, quando as machinas por elle construídas, só podiam servir para declives de 7%; o que é porém certo é que essas machinas, que com a maior difficuldade conduziram uma carruagem com vinte pessoas até á barreira do Arco do Cego, conduzirão quatro carruagens com a maior facilidade desde esta barreira até ao Lumiar onde não havia elevações superiores a 4%.

Apesar do não feliz êxito da primitiva experiencia relativamente fallando, entre nós a importância d'este systema foi devidamente apreciado, não só pelos traçados curvos, e accidentados, que permite, mas igualmente pela grande economia da construcção.

E hoje a inauguração do novo caminho para Cintra e é de esperar que o resultado corresponda ás experiencias que já se teem feito.

Felicitemos pois M. Larmanjat por mais este importante melhoramento introduzido no nosso paiz. E dando hoje o seu retrato cumprimos um dever de gratidão como portuguezes.



Mr. Larmanjat

Carlos Cacho, físico nuclear

Contributo biográfico

Paulo Martins Oliveira

Apesar de o seu nome ser pouco conhecido do público em geral, Carlos Cacho desempenhou um papel central na implementação de uma das principais instituições de alta tecnologia em Portugal – o Laboratório de Física e Engenharia Nucleares (actual Instituto Tecnológico e Nuclear), organização de que foi o primeiro Director e dinamizador.

Carlos Madeira Ferreira Cacho nasceu em 24 de Setembro de 1919, na vila da Golegã, mais precisamente na Rua Machado dos Santos (actual Rua D. João IV). Era filho de António Pereira Cacho Júnior, funcionário das Finanças e entusiasta republicano, e de Faustina Madeira Pereira Cacho, doméstica e mãe de cinco filhos.

Por essa altura, a localidade conservava a sua rotina tradicional, baseada essencialmente na economia agrícola e pecuária, embora vivesse, à semelhança de todo o País, a difícil conjuntura social e económica resultante da Grande Guerra de 1914-1918 e das sucessivas crises políticas da Primeira República.

Apesar das contrariedades, os filhos da família Cacho puderam beneficiar de educação escolar, o que para muitos era um privilégio. De Carlos, criança introspectiva e estudiosa, o irmão António Cacho lembrou como “era também um rapaz da rua e dos campos. Que brincava no ‘borralho’ e noutros largos. Que saltava nos pátios do lavrador vizinho. Um senhor de grande ‘sombreiro’ e traje com jaqueta e calça à boca-de-sino, que criava cavalos e gado bravo. E que sempre perdoava as nossas diabruras que a nossa mãe procurava desculpar” (1).

Entretanto, a família mudar-se-ia, em 1930, para Santarém, onde os filhos poderiam continuar a sua educação para além do ensino primário, o único então existente na Golegã e que Carlos Cacho terminara com louvor.

No entanto, devido às dificuldades económicas dos pais, Carlos Cacho viajaria ainda nesse ano de 1930 para Lisboa, iniciando os estudos no Liceu Gil Vicente e ficando hospedado em casa de um tio, na Rua das Escolas Gerais.

Contudo, no ano seguinte regressaria a Santarém, prosseguindo a sua formação no Liceu Sá da Bandeira, no qual deixou o nome no respectivo quadro de honra. Ali, Cacho foi examinado nas disciplinas do Curso Complementar de Ciências, tendo sido aprovado, em

Julho de 1937, com a média final de 16 valores. Por curiosidade, as classificações de Alemão, Filosofia e Geografia foram superiores às de Física e Química (2).

O desafio seguinte seria a admissão à Escola Naval. Para o efeito, inscreveu-se em 8 de Setembro de 1937 no Curso Preparatório das Escolas Militares, ministrado na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. O jovem aluno, então com 18 anos de idade, destacou-se em disciplinas como Física, Álgebra Superior, Geometria Analítica e Trigonometria Esférica, embora se revelasse modesto em Desenho Rigoroso. Nesta fase, regressou à casa de seu tio, mudando-se depois para um quarto na Rua de São Bento (3).

Contudo, a admissão na Escola Naval não se concretizaria devido a um fraco desempenho na prova de natação (4). Cacho optaria então por seguir os seus estudos no Curso de Ciências Físico-Químicas.

O falecimento de seu pai, em 28 de Setembro de 1938, a doença de sua mãe, que a vitimaria em 1942, e as dificuldades financeiras da família levam Carlos Cacho a interromper os estudos e a regressar a Santarém, onde começou por leccionar no Colégio de Santa Margarida e dar explicações. Por essa altura, demonstrava já uma assinalável capacidade de organização das matérias e um domínio dos fundamentos. A atestá-lo está o facto de Carlos Cacho ser o autor da publicação intitulada *Problemas de Química*, destinada aos alunos do 2.º ciclo, contendo “450 problemas, incluindo os que saíram nos exames oficiais”, e uma “explicação detalhada sobre a resolução dos diferentes problemas de Química”.

Contudo, estes esforços não seriam suficientes para garantir os rendimentos necessários, pelo que, quando o irmão António Cacho foi mobilizado para os Açores, em Maio de 1941, Carlos substituiu-o no cargo de escriturário num estabelecimento comercial de Santarém.

Poucas semanas depois, foi convocado para frequentar o 1.º ciclo do Curso de Oficiais Milicianos (entre 1 de Agosto e 11 de Outubro), vindo ainda a concluir o 2.º ciclo no ano seguinte (entre 2 de Agosto e 24 de Outubro de 1942).

Concluído este Curso, tentou retomar os estudos na Faculdade de Ciências de Lisboa, tendo porém de anular a matrícula nesse ano lectivo de 1942/43, uma vez que as obrigações profissionais não lhe permitiram assistir às aulas.

No dia 1 de Agosto de 1943, Cacho começou a cumprir o Serviço Militar Obrigatório, no Grupo de Artilharia Contra-Aeronaves n.º 1 (GACA-1), como aspirante a oficial miliciano. Passou à disponibilidade em 1 de Novembro de 1944, com a patente de alferes miliciano.

No mesmo ano em que iniciou a prestação do Serviço Militar Obrigatório no GACA-1, Cacho acumulou “um período de serviço militar intenso” com a formação académica, como se lê num requerimento incluído no seu processo de aluno. Outros documentos expressam

as dificuldades por que passou, quer de natureza económica (atenuadas pela concessão de bolsas de estudo) quer decorrentes da burocracia militar, que o forçaram inclusivamente a anular a inscrição em diversas cadeiras, “em virtude da minha impossibilidade de fazer trabalhos práticos”. Mesmo assim, uma média de 15,3 valores no ano lectivo de 1943/44 demonstrava a sua dedicação aos estudos.

Quando concluiu a prestação do serviço militar, regressou às explicações. Desse modo, juntamente com os irmãos António e Francisco, pôde apoiar o irmão mais novo, Rui Cacho, de apenas 14 anos e a frequentar o Liceu Sá da Bandeira, em Santarém.

Tratou-se de uma fase difícil, admitindo Carlos Cacho num requerimento académico que, não tendo “quaisquer rendimentos para me ser possível estudar em Lisboa, torna-se-me necessário dar explicações em quantidade tal que delas tire, pelo menos a importância total das minhas despesas”.

Por outro lado, uma vez liberto das obrigações militares, o desempenho universitário destacou-se ainda mais, alcançando notas de 19 valores em várias cadeiras e concluindo o curso em 28 de Julho de 1947, “com a informação final de 18 valores, qualificação de muito bom com distinção”. Tinham passado dez anos desde que entrara na Faculdade de Ciências de Lisboa.

Com um desempenho que não passara despercebido, em Novembro desse mesmo ano de 1947 passou a colaborar com a própria Faculdade de Ciências de Lisboa, na qualidade de 2.º Assistente. Pouco depois, em 1 de Fevereiro de 1948, iniciou um estágio no Centro de Estudos de Física, anexo à mesma Faculdade, como bolseiro da Junta Nacional de Educação.

Entretanto, a nível governamental, tomaram-se decisões que se reflectiriam no trajecto profissional de Carlos Cacho, então quase a entrar na casa dos 30 anos.

Efectivamente, após o desenvolvimento da energia nuclear para fins militares, muitos países olhavam agora para este novo instrumento como uma chave do problema energético, encontrando aí, igualmente, um forte potencial para o desenho de aplicações em diversas áreas da medicina, da indústria ou da agricultura, por exemplo.

Portugal, com jazidas de urânio no seu território, decidiu também investir neste domínio, embora as aposentações compulsivas e demissões de vários professores tivessem dificultado o dinamismo do processo, o qual seria relançado sob a égide do Professor Francisco Leite Pinto.

Tratando-se de uma área pioneira, liderada pelos Estados Unidos da América, a aquisição de bibliografia especializada e o envio de bolseiros para instituições estrangeiras foram

duas das primeiras medidas tomadas pelas autoridades portuguesas, com o objectivo de fazer o país acompanhar a evolução dos estudos relativos à energia nuclear.

Além disso, foi decidido investir não apenas no desenvolvimento de técnicas de prospecção e exploração de recursos uraníferos, mas também na implementação de uma plataforma científica e tecnológica no sector nuclear que apoiasse, por exemplo, os estudos no tratamento de doenças oncológicas ou as aplicações de radiações ionizantes na agricultura e indústria.

A este respeito, dissertando em 1948 sobre *A engenharia portuguesa e o problema da utilização da energia atómica para fins pacíficos*, Carlos Braga referia que, “no limiar da nova era atómica, a engenharia portuguesa tem de contribuir valiosamente para a resolução do problema em Portugal e só tem um caminho a seguir: preparar-se e colaborar. Preparar-se e colaborar, como? Avaliando-se a importância do problema e votando no sentido de, com urgência, serem dados os primeiros passos para a sua resolução, tais como: (...) facilitar-se o estágio em centros estrangeiros de especialização daqueles indivíduos que mostrem aptidão e vontade de se dedicar a esta nova e importante obra de aproveitamento de energia atómica” (5).

Enquadrando-se precisamente neste contexto, seria na América do Norte que o jovem e promissor Carlos Cacho encontraria a oportunidade para aprofundar a sua carreira no domínio da Física. Contudo, e apesar de nunca se ter interessado por assuntos políticos, a sua ida terá sido dificultada por uma assinatura num manifesto nos tempos de estudante, facto que terá suscitado reservas às autoridades do Estado Novo. Ultrapassada esta questão, graças à intercessão de Júlio Palácios, o jovem físico rumou finalmente a Chicago, em Março de 1949, como bolseiro da Junta Nacional de Educação.

Os Estados Unidos lideravam claramente este segmento de investigação e desenvolvimento, fruto das pesquisas que tinham levado à produção das primeiras bombas atómicas. Embora as instalações de Los Alamos fossem as mais conhecidas, por ali terem sido construídos os primeiros engenhos, deram-se igualmente passos decisivos ao nível teórico e técnico na Universidade de Chicago, sendo este um centro de referência naquele tipo de estudos.

Nos laboratórios de Chicago, a figura tutelar era, indubitavelmente, o físico de origem italiana Enrico Fermi (1901-1954), laureado com o Prémio Nobel. Sobre o génio deste cientista, Richard Feynman, ele próprio também Nobel da Física, descreveria um episódio sugestivo:

“Tivemos um encontro com ele (Fermi); e eu fizera uns cálculos e obtivera alguns resultados. Os cálculos eram tão elaborados que a coisa se tornava muito difícil. Ora eu

era normalmente especialista no assunto; conseguia sempre dizer qual ia ser a resposta, ou quando a obtinha, podia explicar porquê. Mas isto era tão complicado que eu não conseguia explicar *porque* era assim. Por isso disse a Fermi que estava a resolver este problema e comecei a descrever os resultados. Ele pediu: ‘Espere, antes de me dizer o resultado deixe-me pensar. Vai ser assim (tinha razão), e vai ser assim por isto e por aquilo. E há uma explicação perfeitamente evidente para isto...’. Ele estava a fazer dez vezes melhor aquilo que eu devia ter feito. Foi uma lição para mim” (6).

Foi neste exigente meio que o recém-licenciado Carlos Cacho se integrou escassos três anos e meio após o fim da Segunda Guerra Mundial, iniciando o seu estágio no Instituto de Estudos Nucleares da Universidade de Chicago (hoje Instituto Enrico Fermi). Aqui trabalharia no departamento laboratorial de Luis Walter Alvarez (1911-1988) (7), outro nobelizado e especialista na área dos aceleradores de partículas.

Por curiosidade, note-se que Alvarez participara como observador científico na decisiva viagem do “Enola Gay”, quando este avião realizou o bombardeamento nuclear em Hiroshima. Revelando um espírito multifacetado, ainda inventou sistemas destinados a descobrir se as pirâmides do Egipto continham câmaras secretas, participando igualmente em comissões designadas para verificar se os EUA estavam a ser discretamente invadidos por extra-terrestres, concluindo que não. Anos depois, com o seu filho, Alvarez viria a apresentar e fundamentar a teoria segundo a qual os dinossauros foram extintos na sequência do impacto de um asteróide no actual Golfo do México, tese que viria a ser confirmada por estudos científicos posteriores.

Além de ter Luis Alvarez como orientador, Carlos Cacho terá ainda conhecido Albert Einstein durante o seu estágio nos EUA, embora não seja provável que se tenha tratado mais que uma simples apresentação.

Entretanto, em Portugal deram-se diversos passos para a dinamização do sector nuclear, incluindo o estabelecimento de parcerias internacionais com os Estados Unidos e Inglaterra, a remodelação das minas uraníferas da Urgeiriça, a fundação de centros de investigação em alguns institutos e universidades e, ainda, os trabalhos preparatórios para a criação de um organismo autónomo dedicado à gestão das múltiplas vertentes deste sector.

Em 1952, concluído o seu estágio, Cacho estava de regresso a Lisboa, participando neste dinamismo. Entre 1952 e 1954, enquanto bolseiro do Instituto de Alta Cultura, trabalhou no Centro de Estudos de Física Nuclear, sob a direcção de Júlio Palácios, especialmente no domínio dos sistemas de detecção e medição de radioactividade. Entretanto, o seu contrato com a Faculdade de Ciências de Lisboa expirou em 25 de Novembro de 1953.

Em Março de 1954, foi criada a Junta de Energia Nuclear (JEN), organismo que estava na dependência directa da Presidência do Conselho de Ministros. A direcção da JEN foi confiada ao então ministro José Frederico Ulrich que, para o efeito, foi substituído na pasta das Obras Públicas, podendo assim emprestar todo o seu dinamismo ao novo empreendimento.

Reportando directamente a Oliveira Salazar, Ulrich dava-lhe conta dos progressos e das colaborações internacionais que ia estabelecendo, agora especialmente com as autoridades britânicas. No espólio documental de Salazar, existente na Torre do Tombo, uma carta do responsável pela JEN, datada ainda de 1954, informava: “A estadia em Inglaterra foi dum interesse extraordinário. Mostraram-me tudo quanto não constitui ainda segredo; tive ensejo de conversar longamente com as maiores sumidades inglesas no campo nuclear; creio ter aprendido mais nesses contactos e visitas de 8 dias do que em tudo quanto li e aprendi desde que V. Exa. me colocou na Junta” (8).

Neste mesmo ano de 1954, Carlos Cacho partia para mais uma aventura no exterior, precisamente em Inglaterra, desta feita na universidade de Oxford, iniciando aí o seu doutoramento, enquanto bolseiro do Instituto de Alta Cultura e colaborador da JEN.

Em Oxford, o físico português residiu no St. Antony's College, integrando ainda o grupo de trabalho que Hans von Halban reuniu no Laboratório Clarendon, da mesma universidade.

Em simultâneo, Cacho foi colaborando com a JEN, tanto em Portugal como no estrangeiro, integrando as comitivas nacionais enviadas aos principais encontros de especialistas em energia nuclear. Assim, participou em reuniões do Comité Especial de Energia Nuclear da OCDE, em Paris, e em iniciativas da ONU, designadamente a I Conferência sobre a Utilização da Energia Nuclear para fins Pacíficos, que decorreu em Genebra no ano de 1955, participando igualmente na II Conferência, realizada três anos depois, na mesma cidade suíça.

Carlos Cacho aprofundaria ainda mais a sua colaboração com a JEN quando, em 1955, este organismo decidiu propor a construção de um laboratório especializado na investigação e no desenvolvimento de aplicações da energia nuclear. Em Outubro desse ano, foi nomeado assessor da JEN para a aquisição de equipamento para o futuro Laboratório de Física e Engenharia Nucleares (LFEN), a construir num terreno adquirido em Sacavém.

Dos vários equipamentos a instalar no LFEN faziam parte dois aceleradores de partículas, participando Cacho na comissão encarregue de estudar a respectiva compra. Seguidamente, foi ainda decidida a aquisição de um pequeno reactor nuclear, não para produção energética, mas para fins de investigação. Para tal, o governo português pôde

usufruir do programa “Átomos para a Paz”, iniciativa lançada pela administração do presidente Eisenhower, que visava a promoção da energia nuclear para fins pacíficos. Por curiosidade, note-se que as primeiras visitas dos técnicos portugueses aos Estados Unidos integraram as comitivas técnicas para a construção da futura ponte entre Lisboa e Almada (9).

Carlos Cacho fora igualmente nomeado para o grupo de trabalho que deveria estabelecer os objectivos científicos do reactor, os quais definiriam as características do equipamento a adquirir. Assim, e após os respectivos estudos, ficaria assente que o reactor deveria ter um megawatt de potência, embora com capacidade de ampliação, sendo seleccionada como fornecedora a AMF-Atomics, filial da companhia American Machinery Foundry.

A colaboração de Carlos Cacho com a Junta de Energia Nuclear tornou-se de tal modo absorvente que, em Maio de 1956, o doutorando suspendeu os seus estudos em Oxford para assumir o cargo de físico de 1.^a classe da JEN.

Ainda em finais desse mesmo ano de 1956, integrou uma nova comissão de estudo, visando agora a possibilidade de o próximo Plano de Fomento, onde eram inscritas as prioridades económicas do país, prever a construção de uma verdadeira central nuclear, destinada à produção de energia eléctrica. Contudo, e apesar de se tratar de uma ideia estimulante, foi reconhecido que tal seria uma medida precipitada, devendo a mesma ser adiada em pelo menos dez anos.

Efectivamente, antes de tudo, havia que consolidar *know-how* e formar mais especialistas na área, pelo que, de momento, a prioridade deveria incidir na construção do Laboratório, que funcionaria como um pólo agregador de esforços e conhecimentos. Assim, numa comunicação datada de 1958, Cacho referia que “a actividade principal do LFEN será precisamente a da formação de pessoal – motivo pelo qual ele foi concebido e mandado construir. Deve sempre ter-se presente que neste Laboratório se visa fundamentalmente ciência aplicada, o que não deve quer dizer, evidentemente, que não se encare a resolução de muitos problemas de ciência básica – porque são estes, afinal, os que melhores possibilidades de treino oferecem” (10).

Carlos Cacho demonstrava especial dinamismo e entusiasmo, pelo que foi convidado por José Frederico Ulrich, presidente da JEN, para dirigir o futuro Laboratório de Física e Engenharia Nucleares, assumindo funções em 8 de Janeiro de 1959. Tratou-se de uma aposta pessoal de Ulrich, que se responsabilizou por essa nomeação, uma vez que Cacho não estava conotado com o regime do Estado Novo. Mesmo com as garantias do presidente da JEN, a actividade de Carlos Cacho foi sendo monitorizada pela PIDE, assegurando-se que não haveria surpresas numa área tão sensível.

Desde logo, o primeiro director-geral do Laboratório imprimiu o seu dinamismo ao empreendimento que, desde 1957, andava a ser construído. Segundo refere Maria Amélia Taveira, num estudo sobre a JEN, “é de realçar o trabalho extraordinário do director-geral do LFEN, Carlos Cacho, que tomou a peito a sua tarefa titânica, planeando e elaborando pessoalmente inúmeros relatórios sobre todos os assuntos referentes ao Laboratório” (11).

Efectivamente, o físico desenvolveu múltiplos estudos sobre temas tão diversos como terraplanagens, edifícios para albergar equipamentos tecnológicos, métodos de segurança, fornecimento eléctrico e até recepção e distribuição de correspondência. Nestes estudos, foi apoiado de perto pelos seus investigadores-chefes de serviço, nomeadamente Pacheco de Figueiredo (Física), Marques Videira (Química e Metalurgia) e Júlio Galvão (Protecção contra Radiações).

Ao mesmo tempo, e dada a desconfiança existente para com a energia nuclear, Cacho fez a promoção desta via, nomeadamente em diversos escritos e conferências. Em a *Energia nuclear e sua utilização* (12), diferenciou os conceitos de fusão e de cisão nucleares, realçando que se tratam de dois processos diferentes de se produzir energia. Se a primeira apenas possibilitava uma utilização militar, já a cisão podia ser controlada, permitindo o aproveitamento para fins civis, ou seja “a libertação útil de energia”.

De facto, a utilização da energia nuclear conhece vários propósitos, desde os métodos de tratamento oncológico à datação de vestígios arqueológicos, passando pela produção energética e a aplicação na agricultura, por exemplo esterilizando-se insectos de modo a limitar a respectiva reprodução e, por esta via, controlar pragas.

Esta era a visão de Carlos Cacho, como foi lembrado pelo irmão Rui: “(Carlos) ocupava-se da Física Nuclear, na sua vertente pacífica – fazia questão que percebessem que era assim” (13).

Além disso, para o físico e director-geral do LFEN, um laboratório português especializado neste domínio teria ainda a vantagem de permitir a formação altamente qualificada de um conjunto numeroso de engenheiros, obrigando ainda à colaboração entre instituições universitárias, aspectos essenciais para a recuperação do atraso nacional quanto às áreas científicas e tecnológicas.

Para este fim, uma peça de especial importância no futuro Laboratório seria o reactor nuclear, declarando Carlos Cacho, com orgulho, que “constitui ele um meio de investigação que não é inferior àqueles que muitos países estão adquirindo – incluindo alguns muito mais bem apetrechados cientificamente de que o nosso” (14).

O reactor ficaria submerso num tanque especial, semelhante a uma piscina, com cerca de dez metros de altura e capacidade para 430 m³ de água desmineralizada e continuamente

purificada durante o funcionamento do próprio equipamento. O sistema seria ainda dotado com seis canais de irradiação e outros dispositivos que permitiriam realizar, em segurança, actividades de investigação científica com material radioactivo. A história e importância do reactor encontram um enquadramento detalhado na obra *O Reactor Nuclear Português – Fonte de Conhecimento*, da autoria de Jaime da Costa Oliveira (15).

O reactor nuclear do LFEN constituiu, efectivamente, um marco na ciência nacional do século XX, confirmando-se a expectativa de R. L. Bekenkamp, vice-presidente da AMF, entidade responsável pelo fornecimento do reactor: “é intenção da nossa Companhia ajudar os cientistas de todo o Mundo que estão trabalhando neste campo, a adquirirem conhecimentos cada vez mais extensos sobre os usos pacíficos da energia nuclear. Trata-se de um vasto campo de exploração; e cada passo que se avance, quer seja no campo da Medicina, Biologia, Agricultura ou Indústria, traz grandes vantagens para toda a raça humana” (16).

Exceptuando o reactor nuclear e os dois aceleradores de partículas, todas as valências, equipamentos e obras do LFEN deveram-se à técnica nacional, sob a orientação executiva de Carlos Cacho, iniciando-se assim, de modo objectivo, a consolidação de um *know-how* português relativo a instalações de alta complexidade e com especiais exigências em termos de operacionalidade e segurança.

Em Março de 1961 o empreendimento estava quase concluído, sendo seleccionada a data de 27 de Abril para a inauguração oficial, por coincidir com o 33.º aniversário da entrada de Salazar para o Governo, então como ministro das Finanças. Fernando Ulrich disso informava Salazar e, sabendo da sua aversão a eventos solenes, convidava-o para uma visita privada a Sacavém: “Os trabalhos da Junta prosseguem bem e faremos a inauguração oficial do novo Laboratório a 27 de Abril. Como V. Exa. não quererá decerto assistir à cerimónia, será para nós uma honra e um prazer extraordinários que lá para meados de Abril fosse uma manhã ver o reactor em funcionamento experimental” (17).

Finalmente, na data prevista, as instalações do LFEN foram oficialmente inauguradas com a presença do Presidente da República, Américo Tomás, de vários ministros, reitores e outros responsáveis e cientistas nacionais e estrangeiros. Carlos Cacho, na sua qualidade de director-geral, assumiu as funções de guia do evento.

Como resumiu a imprensa, o complexo laboratorial de Sacavém era constituído por “oito edifícios de sóbrias linhas modernas, de interiores de cores claras, bom ambiente de trabalho e um apetrechamento científico que o vão impor como modelar organização no seu género” (18).

Na ocasião, José Frederico Ulrich, presidente da JEN, afirmou que se estava perante “um conjunto extremamente complexo e julgo oportuno salientar que todo o projecto, até aos seus mais pormenores, foi concebido e executado pelos nossos técnicos sob a orientação do director-geral do Laboratório, Dr. Carlos Cacho” (19). Em reconhecimento pelo seu esforço, Cacho foi na altura condecorado com o grau de Comendador da Ordem de Cristo.

A cerimónia culminava um processo que demorara vários anos de estudos e trabalhos, podendo o LFEN, por fim, entrar em actividade e cumprir a sua missão, embora se debatesse com alguns problemas, nomeadamente no que concerne ao recrutamento de pessoal altamente qualificado. Ainda assim, os objectivos estavam definidos pelo responsável do Laboratório que, num documento com cerca de 160 páginas, sistematizou as linhas de orientação do Laboratório, desde a investigação científica à gestão burocrática (20).

No prólogo, escreveu Carlos Cacho que, “para que um Laboratório de investigação científica e tecnológica possa funcionar a um nível aceitável, é necessário que se definam objectivos a atingir de valor reconhecido, que se estabeleçam programas de trabalho de interesse (científico, tecnológico ou económico) indiscutível, que se ponha em marcha e se mantenha uma organização conveniente dos serviços necessários, que se criem as condições indispensáveis ao recrutamento, à formação, ao treino e à permanência ao serviço de pessoal de real merecimento e, finalmente, que se disponha dos meios de trabalho adequados”.

Um dos problemas imediatamente reconhecidos era o da falta de experiência, admitindo-se ser grande “o fosso que nos separa da Europa tecnologicamente mais evoluída”. Apesar de o LFEN absorver a quase totalidade dos recursos humanos qualificados para trabalhar no domínio nuclear, permaneceria um *deficit* neste domínio, uma vez que eram formados poucos físicos em Portugal.

Ainda assim, durante a década de 60, o director-geral do Laboratório foi dando conta da intensa actividade que ali se foi realizando, especialmente nos domínios da física, da química, da metalurgia e da biologia, recorrendo-se aos aceleradores de partículas e ao reactor nuclear, nomeadamente para estudos fundamentais de física nuclear, efeitos químicos e biológicos das radiações, protecção contra radiações, física de neutrões, física de reactores nucleares, aplicações industriais das radiações, efeitos químicos das transformações nucleares, estudos de radicais livres em soluções orgânicas, química dos produtos de cisão, tratamento de combustíveis irradiados, estudos de ligas metálicas, medicina nuclear, aplicações agronómicas e radiobiologia marítima, entre outras linhas de pesquisa (21).

No entanto, a utilização do reactor nem sempre seguiu uma estratégia uniforme (22), facto que se deve a vários motivos, incluindo as dificuldades em se reforçar o corpo técnico (23), o isolamento internacional do país devido à guerra colonial e, ainda, o impasse quanto a uma futura central nuclear para produção energética.

Precisamente sobre este último ponto, o empreendimento foi sendo sucessivamente adiado, apesar da criação da Direcção-Geral de Combustíveis e Reactores Nucleares Industriais da JEN, que se esperava viesse a coordenar um projecto daquela natureza. Devido a este impasse, o Laboratório revelou alguma dificuldade em definir prioridades, pendendo entre a investigação científica pura e os estudos para aplicações industriais, relacionados com a futura central nuclear.

Em 27 de Abril de 1971, na celebração dos dez anos da inauguração do LFEN, Carlos Cacho observou que teria de ser aumentada a produtividade, a eficiência dos serviços e a rentabilidade dos investimentos aplicados no Laboratório, afirmando, perante o Presidente da República, Américo Tomás, e o Primeiro Ministro, Marcelo Caetano, que o Laboratório padecia igualmente de “deficiências graves no que se refere a espaço, a equipamento e a algumas instalações técnicas fundamentais”.

Finalmente, o responsável pelo Laboratório deixou a ideia de que “as possibilidades de utilização da energia nuclear estão ainda longe de estar esgotadas”, e reconheceu que o país estava “envolvido numa batalha política, militar e de desenvolvimento social e económico”. Menos de três anos depois, a Revolução do 25 de Abril de 1974 abria caminho para um regime democrático, embora o processo se revelasse complexo e controverso.

Como se lê na obra *O Reactor Português de Investigação no panorama científico e tecnológico nacional*, Carlos Cacho “não estava rotulado como afecto ao regime (do Estado Novo) – pelo que J. F. Ulrich assumiu, pessoalmente, a responsabilidade pela ‘lealdade’ daquele técnico, condição *sine qua non* para a nomeação como director-geral –, por inqualificável ironia do destino, seria integrado na primeira vaga de saneamentos políticos *post* 25 de Abril, humilhação de que pareceu não ter conseguido recompor-se e que poderá ter contribuído para o seu prematuro falecimento” (24).

Efectivamente, por despacho de 6 de Fevereiro de 1975, Carlos Cacho foi suspenso do exercício das suas funções (25). A acusação era de “sabotagem”, alegação relativamente comum naquele período pós-revolucionário.

Um depoimento de José Moreira de Araújo expressa bem o estado de espírito de Carlos Cacho: “Já em 75 recebo, numa tarde de domingo, creio que em Maio, um telefonema de Carlos Cacho, que estava no Porto e perguntava se poderia conversar comigo. Quando o

convido a passar por minha casa fico surpreendido pela emoção que manifesta ao constatar que eu continuava a tratá-lo como sempre fizera; foi a última vez que o vi” (26).

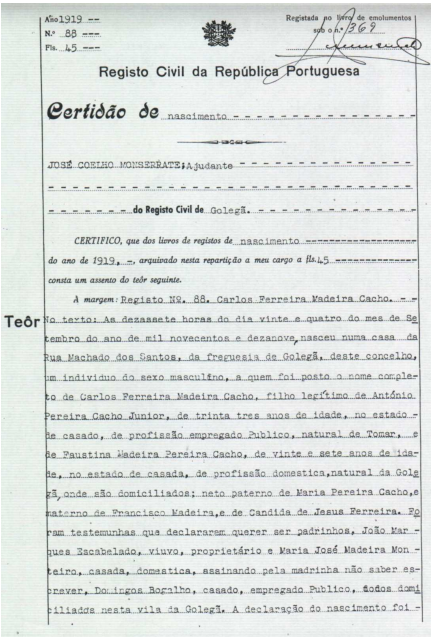
Pouco depois, a saúde de Cacho degradou-se substancialmente, acabando por ficar acamado. Contando com o permanente apoio da esposa, Maria da Graça Costa, o físico nuclear viria a falecer em Lisboa, a 14 de Agosto de 1976, sendo sepultado no cemitério dos Prazeres.

Em 30 de Dezembro de 1976, Walter Rosa, ministro da Indústria e Tecnologia do I Governo Constitucional, assinou um despacho onde eram consideradas improcedentes as acusações formuladas no processo de saneamento de Carlos Cacho. Uma vez que o arguido já falecera, este despacho ilibatório foi comunicado aos seus sucessores directos para que dele extraíssem, sendo caso disso, todas as consequências legais e bem assim as relativas à memória do Dr. Madeira Cacho (27).

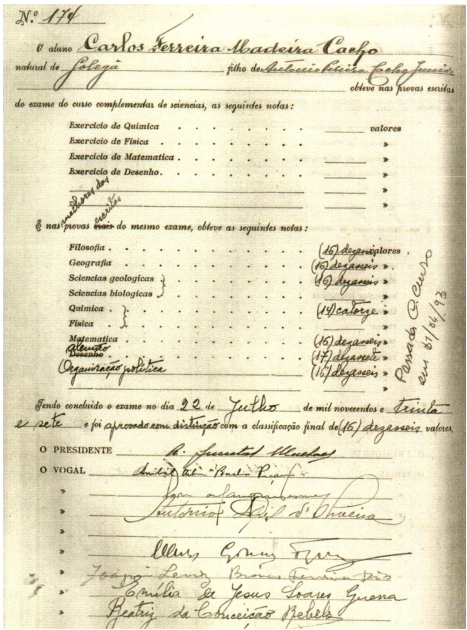
Resta salientar que, após diversas transformações orgânicas (28), o antigo LFEN subsiste hoje com o nome de Instituto Tecnológico Nuclear, ainda nas instalações originais em Sacavém.

Embora relativamente esquecido, o nome de Carlos Cacho permanece ligado à história da energia nuclear em Portugal, bem como às suas expectativas e desilusões.

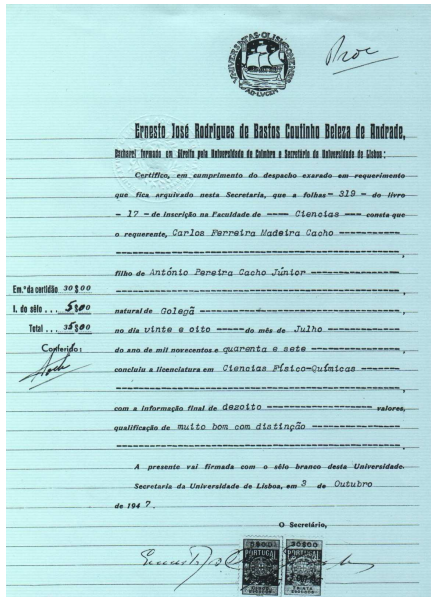
ICONOGRAFIA



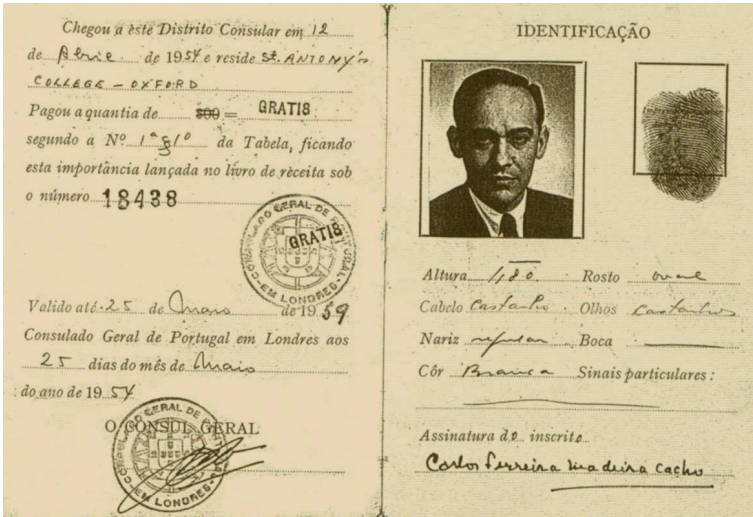
Certidão de nascimento de Carlos Cacho



Pauta escolar



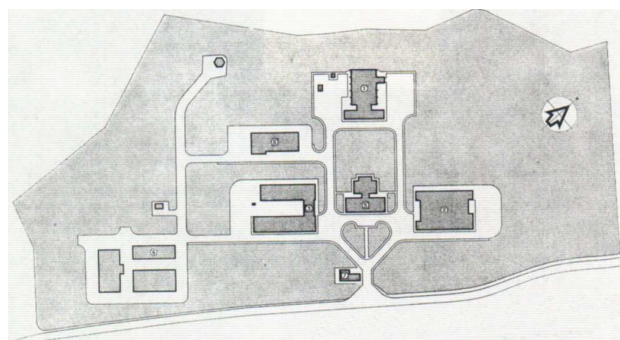
Certificado de Licenciatura



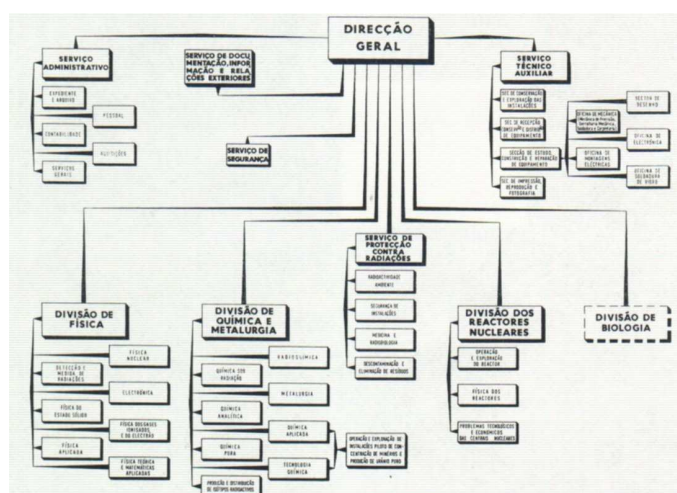
Cédula Consular



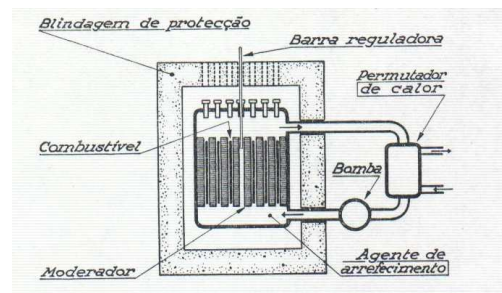
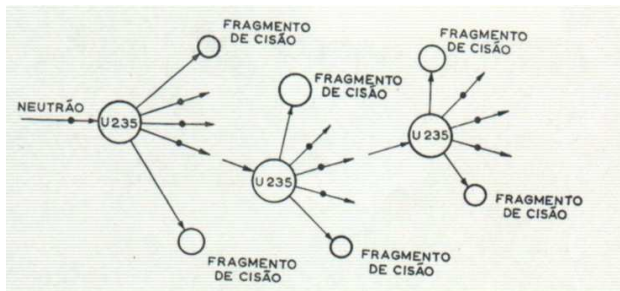
Aspecto da I Conferência sobre a Utilização da
Energia Nuclear para fins Pacíficos, em Genebra



Vista aérea e planta do LFEN, em Sacavém



Estrutura orgânica do LFEN, dirigido por Carlos Cacho



Apresentações esquemáticas da cisão nuclear e de um reactor nuclear, por Carlos Cacho



Carlos Cacho

NOTAS

- (1) *Homenagem ao Prof. Doutor Carlos Cacho*, CMG, 1993, p.4.
- (2) Pautas de notas de Carlos Cacho – Arquivo do Liceu Sá da Bandeira, Santarém.
- (3) Processo de aluno de Carlos Cacho – Universidade de Lisboa / Faculdade de Ciências.
- (4) Apontamentos biográficos relativos a Carlos Cacho coligidos por Jaime da Costa Oliveira.
- (5) BRAGA, Carlos: *A Engenharia portuguesa e o problema da utilização da energia atómica para fins pacíficos*, Porto, II Congresso Nacional de Engenharia, 1948, pp. 6-7.
- (6) FEYNMAN, Richard: *‘Está a brincar Sr. Feynman!’ – Retrato de um físico enquanto homem*, Lisboa, Gradiva, 1998, p.130.
- (7) BRITO, João Quintela de: *Homenagem ao Doutor Carlos Ferreira Madeira Cacho* (sppcr.online).
- (8) AN/TT – AOS-CP-271/7.271.1
- (9) AN/TT – AOS-CP-271/7.271.1 (cf. Postal JEN, 30 de Março de 1955).
- (10) CACHO, Carlos: *Primeira Reunião de Técnicos Portugueses de Energia Nuclear – Alguns Comentários sobre a Organização do Laboratório de Física e Engenharia Nucleares*, 1958.
- (11) TAVEIRA, Maria Amélia: *Génese e instalação da Junta de Energia Nuclear*, Diss. Mestrado, FCT-UNL, 2003, p.156.
- (12) CACHO, Carlos: *Energia Nuclear e sua utilização*, Sep. da *Técnica*, IST, Lisboa, 1958; Idem: *Laboratório de Física e Engenharia Nucleares*.
- (13) CACHO, Rui: “O meu irmão Carlos”, in *Horizonte*, n.º1 – II Série, 1993, p.10.
- (14) CACHO, Carlos: *Primeira Reunião de Técnicos Portugueses de Energia Nuclear – Alguns Comentários sobre a Organização do Laboratório de Física e Engenharia Nucleares*, 1958.
- (15) Do mesmo autor veja-se a obra *A energia nuclear em Portugal, uma esquina da história*, entre outros trabalhos de referência para a história da energia nuclear portuguesa.
- (16) *Diário da Manhã*, 27 de Abril de 1961, pp.1-6.
- (17) AN/TT – AOS-CP-271/7.271.1 (cf. Postal JEN, 24 de Março de 1961).
- (18) *O Século*, 27 de Abril de 1961, p.1.
- (19) *Diário da Manhã*, 28 de Abril de 1961, p.7.
- (20) *Laboratório de Física e Engenharia Nucleares – estudo sobre a organização e o desenvolvimento das actividades*, 1961.
- (21) Sobre a actividade do Laboratório, veja-se o relatório “LFEN – Principais linhas de actividade”, de Agosto de 1968, assinado por Carlos Cacho.
- (22) Veja-se JORGE, H. Machado; et al.: *O Reactor Português de Investigação no panorama científico e tecnológico nacional*, Lisboa, MCT/ITN, SPF, 2001, pp.9, 71-75.
- (23) Efectivamente, logo aquando da inauguração do LFEN, José Frederico Ulrich alertara para o problema da falta de técnicos especializados, na Metrópole e, especialmente, nos territórios ultramarinos, algo passível de dificultar a estratégia e o dinamismo do sector nuclear português, quer no domínio tecnológico quer no do aproveitamento dos recursos uraníferos. Cf. *O Século*, 28 de Abril de 1961, p.5.
- (24) Citação in – JORGE, H. Machado; et al.: *O Reactor Português de Investigação no panorama científico e tecnológico nacional*, Lisboa, MCT/ITN, SPF, 2001, p.69.
- (25) Despacho de 6 de Fevereiro, publicado no *Diário do Governo*, 2.ª Série, n.º 40, de 17 de Fevereiro de 1975, p.980.
- (26) Depoimento de José M.R. Moreira de Araújo in – JORGE, H. Machado; et al.: *O Reactor Português de Investigação no panorama científico e tecnológico nacional*, Lisboa, MCT/ITN, SPF, 2001, p.101.
- (27) Despacho de 30 de Dezembro de 1976, publicado no *Diário do Governo*, 2.ª Série, n.º 45, de 23 de Fevereiro de 1977, p.1248.
- (28) Veja-se: OLIVEIRA, Jaime da Costa: *A Energia Nuclear em Portugal, Uma Esquina da História*, Santarém, Editora O Mirante, 2002.

A importância de um sinal

Os sinais fazem parte da vida quotidiana de quem escoa nas cidades: «em frente»; «vire para ali»; «nem pense!» Geralmente são monocórdicos e pouco amigáveis, destinados não a fazer o indivíduo reflectir ou deleitar-se nos sentidos mas apenas estimular-lhe os reflexos. Não é raro as placas metálicas esbaterem as verdadeiras obras de arte urbanas nas cores necessariamente agressivas que regulam os fluxos de tráfego de veículos e peões.

Paradoxalmente, e se exceptuarmos os semaforicos, com o tempo e hábito os sinais tornam-se quase invisíveis. Memorizamos as regras e, cumpramo-las ou não, sabemos que lá estão os seus estáticos representantes. Eles passam, então, a existir essencialmente para os recém-chegados. Para estes, e não só, outra classe de sinalética funciona ainda para informar sobre os locais singulares de uma cidade ou região, lembrando-nos os estranhos que somos em terra própria, desconhecendo monumentos e lugares que a caracterizam e trazem visitantes de longe.

Quando falham esses sinais, gora-se frequentemente a possibilidade de marcar a diferença. A título de exemplo, bastam algumas viagens no elevador da Glória em Lisboa para se reparar na frequência com que os visitantes estrangeiros hesitam uma vez no topo, terminado o percurso na Rua de S. Pedro de Alcântara. Ali

perto, o miradouro com o mesmo nome guarda uma das melhores perspectivas sobre a cidade, mas a falta até ao momento de uma indicação bem colocada é notória. As existentes encontram-se distantes e disfarçadas, basicamente destinadas a automobilistas, o que leva a maioria dos forasteiros, algumas dezenas por dia, a descer imediatamente a rua em direcção ao Chiado, onde nas plantas se concentra o colorido iconográfico.

Este pormenor, ainda que eventualmente de somenos importância para alguns, demonstra de qualquer modo a insuficiência do investimento a nível sinalético que, apesar de tudo, ainda subsiste nas estradas, nos locais históricos, nos monumentos paisagísticos... A lacuna é extensível ao interior de alguns edifícios de particular interesse cultural, onde as mais variadas divisões e peças se sucedem mudas na visita. Neste caso particular o design da própria sinalética ganha especial relevância, uma vez que à sua utilidade descritiva deverá corresponder a discrição, ajudando a compreender os focos de interesse sem os ofuscar.

Em rigor, o mesmo se exige no urbanismo, onde a escala de significantes e referentes é multiplicada. Mesmo nesta perspectiva, a sinalética



não deixa de ser, por si mesma, uma forma de arte, jogando com a psicologia das cores e das formas. A sua ciência constitui-se na descodificação do raciocínio do transeunte, desenvolvendo soluções que corrijam, e não reforcem, o nonsense dos circuitos do quotidiano.

O mundo dos sinais adapta-se ao meio por forma a revelar-lhe os seus segredos através de formas que não só os interpretam como lhe acrescentam novas matizes. A intervenção efectuada durante a Expo 98, com os pictogramas de Shigeo Fukuda a integrarem-se em sistemas mais vastos, traduziu o conceito que referimos com rara felicidade, contribuindo para o sucesso da mostra, não apenas desvendando-lhe os caminhos como lhe reforçando a personalidade. Mesmo ao nível da reflexologia do olhar e até em situações de aperto existe espaço, também, para a inteligência e sentido estético!

Num momento em que as metrópoles se assemelham cada vez mais, a promoção da individualidade e singularidade assume capital importância, e isso passa, não só mas também, por meros pormenores... como um simples sinal.

Paulo Oliveira

